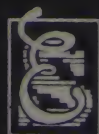
HIP HOP

Rap Graph Gangs

scenari subculturali sullo sfondo di

Los Angeles che brucia

Certe volte sembra una giungla e mi fa chiedere/ Cos'è che ancora non mi fa affogare/ Vetri rotti da tutte le parti/ La gente piscia sulle scale perché se ne fotte/ Non riesco a sopportare la puzza, non riesco a sopportare il rumore/ Non ho soldi per andarmene, penso di non aver scelta/ Topi nel salotto pidocchi nel cortile/ Il tossico è nel vicolo con una mazza da baseball/ Ho cercato di scappare ma non sono potuto andare molto lontano/ (...)/ Non esagerare perché sono già al limite/ Sto cercando di non perdere la testa/ Certe volte sembra una giungla e mi fa chiedere/ Cos'è che ancora non mi fa affogare/ (...)/ Il fratello sta facendo anche di meglio ha rubato la televisione di mia madre/ Diceva che la guardava troppo che le faceva male alla salute/ Tutti i miei bambini durante il giorno, all'alba e di notte/ Non possono nemmeno vedere il match di Sugar Ray/ Gli esattori delle tasse, fanno squillare il mio telefono/ Sono cresciuto fra i debiti, con inflazione a due cifre/ Non posso prender la metro, c'è sciopero alla stazione/ Mio figlio ha detto non voglio andare a scuola/ Perché il maestro è un cretino e mi sa che mi prende in giro/ E tutti i ragazzi si fanno gli spinelli, penso che sarebbe più facile/ Se mi trovassi un lavoro e imparassi a fare lo spazzino/ Ballo al ritmo scivolo sui piedi/ Porto camicia e cravatta e corro avanti e indietro/ Non posso passare attraverso il parco perché di notte è da matti/ Tengo la mano sulla pistola perché mi hanno costretto a scappare/ Un ragazzino è nato senza sapere chi è/ Cieco nei confronti dell'umanità/ Ti guarda ridendo con il suo dente spezzato/ Perché solo Dio sa cosa ti aspetta.

(The Message, 1982)

introduzione

hip hop un salto sull'orlo dell'abisso

"Hollywood è ansiosa di mostrare ogni immagine impressionante di autodistruzione della comunità nei barrios e nei ghetti di Los Angeles. Se le fabbriche dei sogni sono felici di propinare incubi non meno che idilli, che cosa rimane del valore di opposizione del realismo documentario? Momenti esemplari di negazione possiamo vederli come scaramucce transitorie al margine della cultura, e la resistenza diviene permanentemente congetturale.

I figli della gente arrivata a Los Angeles dal Terzo mondo saranno la Los Angeles del nuovo millennio. In questa società emergente polietnica e plurilinguistica, con gli anglo che divengono una minoranza in declino, le condizioni dell'intervento nella cultura popolare sono costantemente fluide. Chi può prevedere in che modo

i lunghi anni di lotte che ci stanno davanti prima che gli immigrati ottengano un'uguaglianza sociale e politica, finiranno per influenzare la cultura dell'entroterra di lingua spagnola?

Succederà forse che la città interna sarà colonizzata da una nuova etica del lavoro di tipo taiwanese, oppure si disintegrerà come un'arancia meccanica di bande in guerra, oppure finirà per produrre una subcultura di opposizione (come il radicalismo Yiddish nella New York ragtime) o forse tutte e tre le prospettive insieme? I confini tra gruppi differenti diverranno linee di rottura, di conflitto, oppure generatori ad alto voltaggio di una cultura urbana alternativa guidata da avanguardie polietniche?"

Mike Davis: *City of Quartz*,
Ed. Verso, 1990, pag. 88.

Guerra civile planetaria

Los Angeles, aprile 1992. La guerra civile planetaria che domina il decennio terribile nel quale viviamo si illumina di nuovi fuochi, nell'immenso sprawl losangelegno. Il crepitare delle mitragliatrici (migliaia di cassette di munizioni sono state trafugate nel corso di quei giorni), le bottiglie molotov, il fuoco che devasta i quartieri poveri di una minoranza aggredita da qualche altra minoranza. Odii che si consolidano irreversibili. Tutti sanno bene che la rivolta di Los Angeles è l'anticipazione di un'estate violenta. Nei ghetti americani l'estate è sempre violenta; ma quest'anno promette di essere un'estate di guerra civile interetnica. Quindici anni di forsennata politica liberista, di riduzione della spesa pubblica e dell'assistenza, di selvaggia deregulation del mercato del

lavoro hanno ingigantito questo terzo mondo interno che ora esplode. Negli anni sessanta quando i ghetti si rivoltavano potevamo nutrire la speranza che ne venisse fuori qualcosa di buono: il movimento afroamericano si inseriva in un movimento interetnico ed internazionalista che aveva obiettivi universali ed egualitari, anche se movimenti come Black Panther erano mossi da una ideologia fortemente identitaria.

Ma oggi la rivolta nera non contiene alcun motivo universalistico e la forza trainante di questa rivolta non sembra essere né il proletariato né i giovani scolarizzati, ma anni Ottanta grazie al mercato delle droghe ed al racket sul territorio. Per questo le immagini che ci giungono da Los Angeles non appaiono immagini di una rivolta collettiva in nome di principi comunitari, speranze di rivoluzione, forme di vita liberata.

Morti, feriti, gente che urla disperata. Come a Sarajevo, come a Kabul, come a Erevan ed a Stapanakert, e come ben presto a Sebastopol, e poi nelle città europee, e dovunque.

Occorre riconoscerlo. La guerra mondiale imperialista – che è iniziata ufficialmente il 15 gennaio 1991 con i centomila morti irakeni – ha un carattere del tutto nuovo rispetto a quelle che l'hanno preceduta. Non è guerra tra grandi potenze imperialiste che si combattono per il dominio economico e militare di sfere di influenza, né d'altra parte è più guerra totale asintotica, sempre promessa e sempre rinviata, tra imperialismo occidentale e socialimperialismo sovietico, come fu tra gli anni cinquanta e gli anni ottanta.

La guerra ha acquistato un carattere totalmente nuovo che sfugge ancora, oggi, all'analisi. Sfugge all'analisi perché non è più opposizione tra due modelli politici globali, fra due totalitarismi di segno opposto, e neppure è riducibile alle

linee di una guerra economica per la spartizione del mondo.

Concetti territorialistici come quello di spartizione, di dominio militare, di frontiera e di nazione, anche se possono essere largamente utilizzati nel linguaggio della propaganda, sono inadeguati a spiegare quello che sta accadendo.

Se vogliamo comprendere quel che sta accadendo dobbiamo tener conto del carattere immateriale ed essenzialmente psicochimico dell'attuale spostamento di forze e di energie. Il predominio del finanziario rispetto all'industriale che ha caratterizzato gli spostamenti di potere nell'economia degli anni ottanta, rende assai più aleatori di quanto mai fu nel passato i segni di appartenenza, di possesso, di dominio territoriale. La finanziarizzazione degli anni Ottanta ha messo in moto un processo di deterritorializzazione che nessuna volontà politica, nessuna lobby economica, nessun gruppo di potere (per quanto grande) può dominare indefinitamente.

Hype-Economy

Per comprendere le linee di trasformazione dell'economia planetaria nel nostro tempo dobbiamo partire dalla crescente integrazione tra dominio semiotico e dominio economico, in quanto la produzione diviene sempre più completamente produzione di segni, ed in quanto l'emissione-ricezione-interpretazione dei segni assume sempre più un valore di tipo economico.

Ma al tempo stesso dobbiamo tener conto dell'effetto che i segni messi in circolazione dalla Macchina Proliferante di Emissione producono nella mente dei singoli individui, dei gruppi sociali, delle popolazioni omogenee (etnicamente, linguisticamente, ecc), e delle popolazioni composite, sempre

più composite che costituiscono la società di ogni luogo della terra.

L'inflazione invade il mercato dei segni producendo l'effetto hype: sovraccarico di segni portatori di significato sempre meno decodificabile perché il tempo di ricezione si fa sempre più stretto e spasmodico. Sovrastimolazione che induce effetti di panico.

"Hype, scrive Charles Newman in The post-modern aura, è il motore concettuale della nostra cultura sovrastimolata." (1)

L'integrazione tra produzione economica e produzione immaginaria deforma la mente planetaria secondo prospettive mostruose fino a farla esplodere e schizzare in mille frammenti. Le linee essenziali di questa esplosione seguono due direzioni contraddittorie: la logica della dittatura economica realizzata dal capitalismo attraverso la conquista dei circuiti comunicativi e dei sistemi tecnologici di tutto il pianeta, spinge verso un'omologazione globale dei comportamenti, delle attese del mondo, dei modelli di attività.

Ma l'impossibilità di realizzare l'illusione di un accesso omogeneo al paradiso dell'uguaglianza capitalistica in cui tutti siano finalmente trasformati in porci, provoca un effetto di vera e propria disintegrazione a livello fantasmatico. Tutti sono chiamati a partecipare all'illusione neoliberista, ma questo produce una deflagrazione delle forme di identità legate alla tradizione, alla nazione, alla religione. Ed alla fine la promessa alla quale tutto era, stato sacrificato non può essere mantenuta che per pochissimi.

Nel corso degli anni Ottanta, il mito dell'omologazione universale apparve assolutamente dominante; ma alla fine lo svelamento della sua menzogna provoca un moto di reazione violentissima, una restaurazione dei miti identitari, di rivendicazione rabbiosa e disperata.

La guerra del golfo è stata la prima prova generale di una guerra civile planetaria in cui al mito umiliante dell'omologazione si contrappone il mito aggressivo della rivendicazione identitaria.

Al cyberfascismo del dominio omologante sul sistema telecomunicativo universale, si contrappone il fascismo identitario delle etnie, delle nazioni, delle bande, delle mafie, delle camorre, delle leghe, delle comunità.

Al movimento derassicurante di deterritorializzazione prodotto dall'omologazione planetaria del capitalismo tardomoderno, ed al panico che esso provoca nella mente sociale, risponde il moto di riterritorializzazione aggressiva della guerra planetaria per bande.

Bilancio del decennio idiota

Ma c'è un secondo ordine di questioni su cui dobbiamo riflettere. Il bilancio degli anni ottanta appare disastroso. Il ceto politico ed economico che ha governato nel corso di questi anni, il ceto di ignoranti presuntuosi che è venuto al potere con Reagan, Thatcher, Bush, ben rappresentato in Italia da Craxi, oggi deve essere giudicato per quello che ha fatto ed ha provocato: per ignoranza o per complicità mafiosa (o forse per l'una e l('altra ragione) coloro che hanno governato gli anni Ottanta hanno distrutto forse irrimediabilmente le basi per la convivenza sociale, civile, culturale. Quando guarderemo con una certa distanza all'operato del gruppo dirigente reaganiano ci renderemo conto che questo ceto di ipocriti benpensanti che si sono riempiti la bocca di parole come efficienza, professionalità e democrazia, in realtà hanno prodotto nella storia umana danni che si potrebbero rivelare

più irrimediabili di quelli prodotti da Hitler e da Stalin, perché più profondamente iscritti nella cultura della vita quotidiana, e quindi più difficilmente reversibili. E, fra l'altro, la politica superstiziosa e bigotta del neoliberismo (che di fronte alla miseria spaventosa di un terzo della popolazione americana e di fronte alle migliaia di incendi di Los Angeles è capace soltanto di richiamare i valori della famiglia e della responsabilità individuale) non ha come effetto duraturo la vittoria della democrazia, ma uno svuotamento di questa parola, ed un effettivo scatenamento di processi di violenza, accaparramento mafioso, autoritarismo e guerra civile planetaria.

L'effetto dell'arroganza occidentale, l'effetto di questo mix di omologazione culturale e crescente diseguaglianza economica ha fatto nascere dovunque dei Saddam, dei Gamsakurdia, dei Jirinovski, degli Hekmatjar, dei Milosevic e degli Arkan, dovunque dei pazzi criminali nazi-comunisti od integralisti islamici o fanatici ortodossi o cattolici. Una nidiata di piccoli Hitler e di piccoli Stalin, sostenuti da popoli bellicosi ed affamati, finanziati dalle banche occidentali perché possano acquistare armi sempre più distruttive e raffinate, prodotte da fabbriche americane od europee.

L'economia di corruzione come modello

Ripercorriamo in estrema sintesi i passaggi essenziali della politica del decennio idiota.

Il primo obiettivo fu quello di togliere ogni potere alla classe operaia: per far questo si cominciò col fare un uso irrazionale ed antisociale delle nuove tecnologie produttive. Con la complicità dei sindacati e dei partiti comunisti

occidentali le nuove tecnologie furono usate non per ridurre la fatica ed il tempo di lavoro, ma per ridurre il numero e la forza sociale degli operai.

All'inizio di tutto ci fu la sconfitta operaia, la sconfitta della parola d'ordine culminante della lotta di classe internazionale negli anni sessanta-settanta: riduzione generale dell'orario di lavoro, lavorare tutti ma pochissimo. venti ore di lavoro per tutti.

Dopo aver sconfitto il movimento operaio su questo terreno, il capitalismo iniziò la sua opera di risanamento del mondo: riduzione del monte salari, spostamento del potere verso le mani della borghesia finanziaria, controllo mafioso sulla finanza internazionale, investimenti enormi nel settore militare e distruzione di immense risorse intellettuali e tecnico-scientifiche.

La ricerca, il lavoro intellettuale, sono stati così messi al servizio di interessi inintelligenti e mafiosi. All'ombra della filosofia neoliberista si è creata una lunpenborghesia arrogante, immorale, interessata solo ai profitti immediati, priva di un disegno di lungo periodo.

Venuto meno il regime di referenzialità nella determinazione del valore (nel sistema industriale il referente del valore era il tempo di lavoro socialmente necessario a produrre una merce, mente questo diviene aleatorio nel sistema di produzione immateriale in cui l'erogazione di lavoro si fa sempre più difficile da misurare quantitativamente), la determinazione del valore fluttuante è sempre più dipendente dall'uso puro e semplice della forza, della minaccia, della menzogna, dell'inganno, del raggiro, della circonvenzione di miliardi di incapaci.

Come dice Michel Albert nel suo saggio Un monde ecartelé, l'economia di corruzione è divenuto un vero e proprio modello

di gestione economica, non più un caso eccezionale di deviazione dalla norma di buona amministrazione.(2)

Ma questo non è tutto; se si trattasse solo della formazione di un ceto dominante mafioso destinato a gestire con metodi criminali l'economia planetaria, dovremmo semplicemente rassegnarci ad assistere nel futuro alla formazione di una dittatura criminale planetaria travestita sotto panni democratici o neoliberisti.

Il narcoimperialismo

Ma non solo di questo si tratta; perché dobbiamo tener conto del fatto che questo ceto criminale ha prodotto le premesse di una guerra civile planetaria attraverso l'uso scriteriato delle leve economiche ed immaginarie. In primo luogo si sono create attese di godimento illimitato e generalizzato attraverso la macchina spettacolare, pubblicitaria e simulatoria; centinaia di milioni di uomini sono stati sollecitati a credere che il paradiso reaganiano era in arrivo per tutti, in dosi omologate. Nel giro di qualche anno l'atroce disillusione: mentre una piccola percentuale dell'umanità (quella che compare negli spot pubblicitari) ha moltiplicato i suoi consumi e la sua arroganza, l'enorme maggioranza è spinta verso livelli di sottoconsumo e di fame, non solo nell'Africa (destinata tranquillamente allo sterminio per fame e per malattia, come prevedeva Philip Dick nella Svastica sul sole, dove questo lavoretto di cancellazione del continente nero era svolto dai nazisti tedeschi, anziché dai democratici neoliberisti), ma anche nelle metropoli americane, nonché in buona parte del continente euroasiatico.

Inoltre si sono messi in moto nuovi cicli economici che

stanno lentamente ma inesorabilmente stritolando i residui di solidarietà sociale. Il sistema del narcotraffico internazionale, che vive in simbiosi con il regime del proibizionismo (l'uno senza l'altro non si possono neppure immaginare) rappresenta nelle società di tutto il mondo una bomba ad orologeria che nessun programma di risanamento, di repressione, di controllo o di rieducazione potrà disinnescare, e che condurrà inevitabilmente (e già sta conducendo) alla formazione di mafie economicamente potentissime capaci di decidere della politica e della vita di intere nazioni, ma anche alla distruzione della vita mentale, intellettuale, psichica delle comunità urbane, con l'imbarbarimento delle città, con lo sfarinamento di ogni solidarietà tra uomo e uomo, tra padre e figlio, tra fratello e fratello. Ogni essere umano diviene l'assassino potenziale di ogni altro essere umano.

Non esiste sulla faccia della terra nessuna persona intelligente che possa ancora sostenere in buona fede la politica di proibizione delle droghe; essa è inefficace e controproducente, ed il suo unico effetto è quello di accelerare la degradazione della collettività, e l'arricchimento di mafie. Chiunque sostenga questa politica è un complice della mafia, un responsabile diretto della fine di ogni solidarietà e di ogni vivibilità delle città di questa terra.

Chiunque sostenga le politiche di proibizione o è un ignorante o è un narcotrafficante. Il proibizionismo ha ingenerato un sistema economico del tutto artificiale e criminale, ed ha creato un processo di selezione peggiorativa nel consumo delle droghe. Sottratte alla libera conoscenza, le droghe divengono merce proibita il cui valore cresce in misura direttamente proporzionale alla tossicità. Quanto più una droga è cattiva, psicopatogena, induttrice di dipendenza,

tanto più essa arricchisce il ceto dei narcotrafficanti.

Il proibizionismo così produce flussi di psicopatia di proporzioni epidemiche Angoscia, dipendenza paura dell'altro, aggressività sono le manifestazioni di questa epidemia nella vita sociale.

La politica fuori gioco

Le linee portanti della politica economica perseguita dal neoliberismo negli anni Ottanta sono dunque così sintetizzabili: spostamento della ricchezza dalla spesa pubblica e dalla produzione socialmente utile alla speculazione finanziaria ed allo spreco profittevole per pochi. Incentivazione dell'industria bellica, che, dopo la fine del bipolarismo, sta entrando in crisi di sovraproduzione e perciò spinge per l'apertura di nuovi fronti di guerra ove consumare le sue merci.

Proibizione sistematica della produzione e del consumo di sostanze psicotrope naturali con l'effetto di creare un circuito economico gigantesco di narcotraffico di crimine e di follia.

Il fallimento e l'assurdità della politica dominante degli anni Ottanta è sotto gli occhi di tutti; ma riuscite a vedere all'orizzonte le prospettive e le forze capaci di rovesciare questa politica, di puntare su un rilancio della spesa pubblica, su una conversione delle risorse dal militare verso l'istruzione, verso la ricerca, verso la medicina sociale, verso le nuove tecnologie?

Pare proprio di no, mi pare che non esistano le forze e le prospettive per questo mutamento di rotta. Probabilmente la politica è completamente fuori gioco, in questo finale di

millennio. Le forze disgregative ed aggressive che si sono messe in moto nell'immaginario e nel corpo vivo della società rendono impotente e cieca la politica; essa non sa più scegliere, e non sa più governare. E non è in gioco qui la moralità, come blaterano i noiosi del partito italiano degli onesti. La corruzione non è il risultato occasionale di una particolare viziosità dei politici italiani; la corruzione è il modello di gestione generale dell'economia dei valori fluttuanti; se si vuol mantenere in funzione il modello fondato sulla competizione e sul profitto nell'epoca postindustriale la corruzione diviene un modello universale.

Subculture fra Babele e Sheshamani

Non aspettiamoci dunque che un mutamento di prospettiva possa venire dalla politica. Il campo in cui si aprono le alternative, il campo da cui può venire un mutamento di prospettiva è quello della modellazione di immaginari; è il campo delle culture, delle immaginazioni, delle attese di mondo: il campo in cui si possono dischiudere paradigmi di organizzazione libertaria delle nuove tecnologie, il campo in cui si possono sbloccare i fantasmi paranoici dell'identità e si possono creare le condizioni per la deriva felice delle singolarità non omologate.

E' solo sul terreno dell'immaginario che alla paura dell'altro si può sostituire il desiderio di divenire altro, che può nascere un'idea non monetaria e reificata della ricchezza, in cui può nascere un'idea della ricchezza come godimento del tempo, della natura e del corpo, come esperienza e non come accumulazione.

Ed è per questo che parliamo di hip hop. Può apparire un

discorso piuttosto stravagante, ma qui vogliamo cercar di capire l'intrico tardomoderno seguendo il filo aggrovigliato che si trova nel cuore delle subculture: un filo aggrovigliato che può condurre verso ossessioni identitarie sempre più aggressive, ma contiene anche i germi per mettere in moto un processo di scismogenesi creativa, di autonomia.

L'universo nel quale si muove la deriva hip hop è il mondo hype. Sovraccarico informativo ed inflazione dei segni, indistinguibilità del suono intenzionale nel rumore di fondo indifferenziato e pervasivo.

La cultura hip hop sovrappone all'universo hype la metafora di Babilonia.

Babele e Sheshamani sono i poli dell'alternativa entro la quale si muovono le subculture contemporanee, tutte incastonate nelle profondità dell'Inconscio sociale in divenire.

Sheshamani è l'ossessione del ritorno alla terra promessa, la concrezione dell'immaginazione creativa in un simulacro di radice, di origine, il pegno del rancore e della competizione aggressiva.

Babilonia è la città degli innumerevoli linguaggi intraducibili dove dobbiamo cercare una forma di navigazione rilassata che ci permetta di fluire tra i diversi livelli culturali sempre più indipendenti e sempre più interdipendenti al tempo stesso.

La subculture tardomoderne, di cui l'hip hop rappresenta un'emergenza attuale, contengono al sommo grado questa ambivalenza, e soprattutto nelle subculture afroamericane (rasta, reggae, rap, hip hop) questa duplicità si fa dolorosa.

I materiali che seguono sono decisamente difformi, per provenienza, intenzione e contenuto.

I saggi di Federico Beliz ricostruiscono la problematica afro-americana dal punto di vita della subcultura Rasta,

passando dalla poesia caraibica al movimento di Marcus Garvey per il ritorno in Africa, fino all'esperienza disastrosa di Sheshamani.

Il pezzo di Massenya ricostruisce il significato e la storia del RAP americano.

Poi c'è un saggio di Bifo sulla poetica dello scratching.

Federico Beliz racconta un libro bellissimo di Mike Davis su Los Angeles, pubblicato nel 1990 dall'editore londinese VERSO.

Franco Bolelli riflette sul senso musicale e culturale del rap.

Ed infine traduciamo un articolo di François Coulon sul legame impensato tra cultura hip hop ed informatica selvaggia.

note

1) "Hype è il motore concettuale della nostra cultura sovrastimolata."C.NEWMAN: The postmodern aura, NUP, Evanston, 1985, pag. 14.

2) M. ALBERT: Un monde écartelé, in Le Débat, 67, 1991.

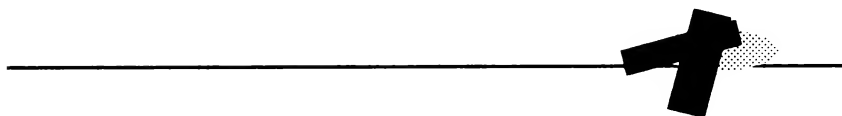
Albert spiega in termini convincenti la nascita del modello di corruzione con lo spostamento del potere di decisione sugli investimenti dalle mani del proprietario (che ragiona in termini di produttività sul lungo periodo) a quelle dell'azionista (che non ha alcun interesse per gli uomini e le imprese, ma solo per la redditività del suo investimento di danaro che può essere spostato da un giorno all'altro).

TB..

JUST

NSA GODZ

Tra Babele e Sheshamane

di **Federico Beliz**

Radici ed eredità storica della cultura caraibica

L'espressione West Indies definisce l'area geografica delle isole del Mar dei Caraibi: al nord troviamo la Giamaica, ed all'estremo sud l'isola Trinidad-Tobago. Inoltre si considera west-indian anche la Gujana, situata nel continente sudamericano, ed affacciata sul mar dei Caraibi.

Quando parliamo di coscienza nazionale, in questa area, dobbiamo riferirci alla intera estensione caraibica, in quanto motivi storici, sociali, ed anche geografici, conferiscono a questa zona particolare omogeneità.

Il dominio inglese sull'intera area risale alla seconda fase della colonizzazione del Nuovo Mondo. Dopo l'invasione spagnola, infatti, gli inglesi si insediarono, a metà del diciassettesimo secolo in queste isole, nella Gujana, ed anche nel Belize (una striscia di terra, che si trova a sud-est del

Messico, e che solo recentemente ha raggiunto l'indipendenza).

La Giamaica, in particolare fu per più di trecento anni colonia inglese: la Gran Bretagna occupò l'isola nel 1655 per lasciarla definitivamente soltanto nel 1962. Le popolazioni originaria della Giamaica (gli indios della etnia Arawak) erano stati sterminati, ancor prima che gli inglesi mettessero piede sull'isola, dagli invasori spagnoli e dalle epidemie europee che gli spagnoli avevano portato e contro le quali le popolazioni indigene avevano difese biologiche sufficienti.

Nei secoli della dominazione inglese, pertanto, questa terra fu popolata di schiavi importati dall'Africa, e particolarmente da alcune regioni dell'Africa orientale, mentre gli yoruba di derivazione west-african popolarono Cuba, dando vita al sincretismo mitologico afro-cubano sintetizzato dagli orishas della santeria.

Come si vede la storia di questa area geografica e culturale è profondamente segnata dallo shock del contatto fra culture tribali e cultura moderna occidentale. Prima la sofferenza degli indios la cui cultura e la cui esistenza stessa viene cancellata dall'invasione dei bianchi, poi la sofferenza delle popolazioni nere strappate alla loro terra d'origine, e trapiantate nelle piantagioni come manodopera schiavistica, sembrano costituire la memoria di ogni cultura e di ogni coscienza che germogli in questi territori.

E' così che in tutta la letteratura "west-indian", dalla tradizione orale che alcuni poeti del nostro secolo hanno trascritto e reso disponibili, alla poesia di Claude McCay, alla multiforme opera narrativa e saggistica di V.S. Naipaul, fino ai più recenti testi di musica reggae, predomina un senso di sofferenza e di rancore, ed insieme un desiderio di ritrovare la strada di una identità felice, attraverso la religione, il

misticismo, la droga, o la rivolta politica.

Ma la contrapposizione all'occidente, che gradatamente giunge a caratterizzare in modo predominante la cultura, non solo letteraria, dell'area caraibica, si inserisce in un quadro nel quale, paradossalmente, l'appartenenza al mondo occidentale è molto marcata.

Il principale poeta delle isole Barbados, Edward Brathwaite, scrive:

"La cultura caraibica è identificabile in rapporto con la cultura dell'America latina, del nord America, dell'Africa occidentale, dell'Europa occidentale, ma esiste anche in termini west-indiani, in rapporto alle sue strutture sociali, politiche, ed al suo bagaglio storico."(1)

E' qui implicita la consapevolezza della complessità di riferimenti che si trova alla radice della letteratura west indian, ed anche la percezione della sua specificità. La vocazione specifica della cultura west-indian è nell'opposizione al mondo occidentale, e nella ricerca di un percorso proprio, particolarmente connotato dall'origine etnica africana. Mas il campo in cui questa specificità può divenire consapevole, ed emergere, è il campo definito dalla storia e dalla cultura occidentale.

Non è un caso che la cultura giamaicana riesca (ad esempio nell'esperienza della musica reggae) ad invadere il mercato occidentale, senza mediazioni, senza traduzioni, assai più di quanto non riesca ad altre culture del terzo mondo la cui specificità è estranea all'occidente e non procede per linee parzialmente interne all'occidente stesso.

Il problema della lingua è al centro della sensibilità culturale west indian:

"Uno dei paradossi centrali della letteratura west-indiana (condivisa in qualche misura con le letterature africane in

lingue europee) è stata la necessità storica di usare il linguaggio coloniale, ed il suo patrimonio culturale, letterario e filosofico, per poter descrivere una esperienza west-indiana che rimane radicata nelle sue eredità sociolinguistica occidentale, ma che insiste sempre più sui suoi modi di percezione non occidentali, ed anche antioccidentali."(2)

La riassunzione di una identità specifica ha quindi un carattere di contrapposizione, di negazione, di antagonismo. Ma questa identificazione oppositiva avviene entro il quadro della tradizione e del linguaggio ereditato dai colonizzatori.

"Questi modelli sono spesso il risultato della fusione della lingua e della tradizione letteraria inglese, con forme e sensibilità non occidentali e west-indiane."(3)

Il senso dell'appartenenza e la contrapposizione alla cultura occidentale, sono dunque il primo tratto distintivo di questa letteratura.

Origine storica del Rastafarianesimo

La maturazione di una coscienza etnica e nazionale nella poesia west-indian non può essere separata da quel movimento politico e culturale che nasce nei primi decenni del nostro secolo con la predicazione e l'opera di Marcus Garvey, l'iniziatore del movimento che va sotto il nome di Rastafarian, e che negli ultimi decenni ha coinvolto settori consistenti della popolazione giovanile in Giamaica, ma ha importanti ramificazioni nelle città dell'immigrazione caraibica, Londra e New York in primo luogo.

Marcus Garvey nacque nel 1887 nella tribù dei Maroon, che costituivano una nazione indipendente all'interno dell'isola giamaicana. A quindici anni si trasferì a Kingston dove iniziò

un'attività di giornalismo militante e si impegnò nel movimento Back to Africa. Nel 1916 si trasferì a New York dove entrò a far parte dell''Universal Negro Improvement Association, un'associazione che si proponeva come obiettivo il ritorno della popolazione nera nella madre terra africana, e si batteva contro il razzismo e le condizioni di vita dei neri.

Ben presto divenne un leader e quasi un profeta per la comunità afroamericana, e negli anni seguenti iniziò la realizzazione del progetto di ritorno in Africa, con la formazione di una colonia di neri rimpatriati, che condusse alla formazione della Liberia.

Ma quelli sono anche gli anni dell'Harlem Renaissance, il periodo di fioritura culturale, poetica, letteraria e musicale nata dalle rivolte del 1919 in diverse città d'America.

Si presenta dunque fin da questo momento l'alternativa fra un movimento a carattere fortemente urbano, intrecciato con le correnti più interessanti della cultura occidentale, ed un movimento di rivendicazione della propria origine, e di ritorno verso le radici e verso la madre Africa. Una duplicità che appartiene a tutte le culture della diaspora, si pensi per tutte alla diaspora ebraica, perennemente lacerata fra la figura dell'ebreo errante, indipendente da ogni dogmatismo e da ogni integralismo, e la figura del ritorno alla terra promessa, che si manifesta come aggressività nazionalista e come integralismo religioso.

Nel 1930 un capo tribale etiopico – di nome Ras Tafari Makonnen – si incoronò centoundicesimo Imperatore di Etiopia, nella di discendenza del leggendario Re Salomone. Il nuovo titolo dell'Imperatore era King of Kings, Lord of Lords, His Imperial Majesty the Conquering Lion of the Tribes of Judah, Elect of God.

Il suo nuovo nome era Haile Selassie, che significa "potere

della santa trinità".

I predicatori biblici giamaicani, e prima di tutto Marcus Garvey indicarono in Haile Selassie il dio vivente, e la figura centrale della redenzione africana; gli adoratori di Haile Selassie presero nome, dal nome del loro capo, Ras Tafari, o Rastaman.

I caratteri distintivi del movimento che nasce dalla convergenza tra movimento anticoloniale ed africanista, e tradizionalismo feudal-imperiale di Haile Selassie sono carichi di ambiguità: il sogno di ritornare in un'Africa indipendente si fuse con la condanna della civiltà occidentale corrotta e tecnologizzata, la Babilonia di cui parla la cultura rastafariana più recente. La venerazione di una divinità che riunisce gli attributi del dio biblico, potente vendicatore e paranoico con quelli di una divinità tribale, protettiva e rassicurante: Jah.

Il movimento Rastafari divenne un problema di ordine pubblico in Giamaica, organizzando rivolte di strada; poi si massificò tra i giovani e fu trasportato in Inghilterra in seguito alla massiccia immigrazione di forza lavoro giamaicana da impiegare nell'industria dell'auto.

Tra nostalgia e vertigine

Nella cultura rastafari convivono fin dal principio due anime contraddittorie: quella dominata dalla nostalgia del ritorno all'origine, dalla rivendicazione di una tradizione, di una nazione, di un'identità da riaffermare anche attraverso il ritorno alla madre terra africana; e quella dominata invece dalla vertigine della metropoli, della realtà multiculturale, dall'affascinante intreccio di culture e di avventure esistenziali, di erotismo e di suggestioni culturali.

Claude McKay, un grande poeta giamaicano emigrato a New York negli anni seguenti la prima guerra mondiale, rappresenta nella sua forma più pura questa contraddizione della coscienza nera, attratta dalla nostalgia delle origini e dalla vertigine della Babele metropolitana.

Bisogna tener conto della situazione culturale che si presentò al giovane McKay quando egli giunse a New York; erano gli anni dell'Harlem Renaissance.

"La comunicazione tra i poeti neri e la gente non era mai stata più vicina che durante il decennio seguente la prima guerra mondiale. Le loro poesie si facevano strada tra le masse, soprattutto attraverso i numerosi periodici neri; sotto la guida intelligente di Du Bois, The Crisis aveva acquisito un carattere culturale specifico ed era giunto ad avere una preminenza considerevole. Ogni mese il periodico pubblicava le opere di giovani poeti neri, e queste poesie spesso erano ristampate su pubblicazioni quotidiane o settimanali."(4)

Claude McKay sbarcò a New York in questo clima, ed il suo ruolo fu decisamente importante. Naturalmente nella Rinascita di quegli anni molte anime diverse ed anche contraddittorie si delineavano e venivano a scontrarsi, a sovrapporsi.

Basta vedere la differenza di toni tra il solidarismo politico e culturale degli attivisti politici o religiosi della comunità nera, e la cupezza amara di un autore come Fanton Johnson, il quale nelle sue poesie esprime una disperazione ed una sfiducia totale nelle possibilità della civiltà americana.

"I'm tired of work; I am tired of buildin up somebody else's civilization,
let's take a rest,
I will go down to the Last Chance Saloon, drink a gallon or

two or gin, shoot a game or two of dice and sleep the rest of the night on one of Mike's barrels.

Throw the children into the river, civilization has given us too many. It is better to die than it is to grow up and find out that you are coloured.

Pluck the stars out of the heavens. The stars mark our destiny. The stars marked my destiny.

I'm tired of civilization."(5)

In McKay questo sentimento di pessimismo disperato è presente, ma si intreccia con un altro motivo, energico e positivo. L'odio per la città capitalistica, il suo rifiuto politicamente e sentimentalmente motivato fu uno dei motivi principali della sua produzione poetica dopo il contatto con New York; ma nel contatto con la città vien fuori quella fascinazione che permette alla sua poesia di uscire dal ruralismo originario della poesia giamaicana, e di trasformarsi in vera poesia moderna, novecentesca.

"I know the dark delight of being strange,
The penalty of difference in the crowd,
The loneliness of wisdom among fools,
Yet never have I felt but very proud,
Though I have suffered agonies of hell,
Of living in my own peculiar cell."(6)

La cultura dell'estraneità, della solitudine, dell'orgoglio nero e della differenza nasce dall'incontro con la complessità metropolitana; tutto un bagaglio di motivazioni e di modi di essere che passeranno nella cultura nera americana attraverso i decenni, fino alle sue forme più politicizzate, fino al Black Panther degli anni '70.

Contemporaneamente matura la maledizione rastafariana di Babele.

In questa problematica si trova la vena sostanzialmente regressiva, integralista ed antifemminista (e, diciamolo pure senza peli sulla lingua, fascista) che percorre gran parte della cultura afro-americana, quando essa si radicalizza come rivendicazione identitaria, come esaltazione dell'identità tradizionale, come ossessione della radice.

"For none brief moment rare like wine
The gracious city swept across the line,
Oblivious of the colour of my skin,
Forgetting that I was an alien guest,
She bent to me, my hostile heart to win,
Caught me in passion to her pillowy breast;
The great, proud city, seized with a strange love,
Bowed down for one flame hour my pride to prove."(7)

Come accadrà agli intellettuali ed agli artisti neri dei decenni successivi, fino ai rastafariani di origine giamaicana, McKay sente al tempo stesso l'attrazione e l'odio per il centro del male, la metropoli bianca e capitalista.

L'America è oggetto di questo amore-odio, di questo ambiguo sentimento, come dice la poesia che porta, appunto il titolo "America".

"Although she feeds me bread of bitterness,
And sinks into my throat her tiger's tooth,
Stealing my breath of life, I will confess
I love this cultured hell that tests my youth;
Her vigor flows like tides into my blood,
Giving me strength erect against her hate,

Her bigness sweeps my being like a flood."(8)

La metropoli moderna appare al giovane McKay come un "cultured hell", un luogo infernale ma carico di vitalità, di energia culturale. La sensibilità di New York in quegli anni era effettivamente sovreccitata dalla immissione di nuove forze, nuovi personaggi, nuove idee, nuove sollecitazioni artistiche e politiche.

Eppure, anche se Mc Kay si sente preso ed affascinato da questo inferno eccitante, proprio come il Rastafari si sente attratto dalla Babilonia che maledice, egli sente anche di odiare con tutte le forze l'oppressione e l'emarginazione che la cultura dominante impone a quelli come lui. Ma nel tema dell'amore sensuale, della passione erotica, queste tematiche raggiungono la loro massima tensione ed il loro massimo calore. L'attrazione per la donna bianca, l'ambivalente legame fatto di appassionato erotismo e di reciproca diffidenza culturale: sono questi gli ingredienti della percezione diabolica che la cultura nera ribelle ha sempre avuto dell'erotismo nella Babilonia bianca. Naturalmente a questa concezione dell'erotismo si contrappone come una nostalgia infantile, il sentimento di sensualità dolce e tranquillamente naturale legato al ricordo della madre terra, dell'isola tropicale di provenienza.

"Not once in all our days of poignant love
Did I a single instant give to thee
My undivided being wholly free.
Not all thy potent passion could remove
The barrier that loomed between to prove
The full supreme surrendering of us.
Oh, I was beaten, helpless utterly

Against the shadow -fact with wich I strove.
For when cruel power forced us to face
The truth which poisoned our illicit wine,
That even I was faithless to my race
Bleeding beneath the iron hand of thine,
Our union seemed a monstruous thing and base!
I was an outcast from thy world and mine."(9)

La cultura politica di McKay è qui intimamente razzista ed antifemminista, e questi due elementi corrono lungo tutta la cultura afro-americana, fino al rap; a fronte di questa complessità culturale ed emozionale, di queste tensioni fra orgoglio razziale ed attrazione per il mondo del male, identificato con la cultura metropolitana bianca, il riferimento alla origine continua a riemergere come promesso o speranza o illusione di un ritorno alla pace interiore.

"We were so happy, happy, I remember,
Beneath the ponsettia's red in warm december."
"O sweets are the tropic lands waking dreams!
There time and life move lazily along."

Il culto dell'origine appare qui per quello che è: una finzione che viene proiettata nel passato, in modo da trasformarsi da artificio in memoria. Una memoria artificiosa ed ossessionante, che si trasforma in una promessa di purezza su cui fondare l'azione e l'impegno politico. In questo rovesciamento della memoria artificiosa di un passato leggendario in proiezione identitaria si trova la base di ogni integralismo, politico, religioso, culturale.

D'altra parte è sempre più chiaro, al poeta stesso, che solo la lontananza dal mondo di origine (e la sua trasformazione

in un simulacro di Eden dell'origine) può stimolare e far crescere in lui la percezione forte dell'identità.

"Nelle prime poesie americane e nelle sue poesie autobiografiche, la Giamaica diviene l'equivalente metaforico dell'Eden. La sua semplicità e freschezza offrono rifugio dalla complessità del mondo moderno industrializzato."(10)

Ironia aggressività e contaminazione linguistica

Sparrow è un poeta giamaicano che rappresenta il gusto per la verità immediata delle cose, delle relazioni, delle emozioni. L'immediatezza linguistica di Sparrow si esprime attraverso l'uso del dialetto, ma soprattutto attraverso l'uso di un'ironia scanzonata e talvolta violenta, che mette in questione non solo il razzismo bianco e le abitudini culturali dei nemici, dei dominatori, dei bianchi, ma anche i miti e le paure dei suoi fratelli, del popolo nero.

"Era nel linguaggio che lo schiavo forse veniva imprigionato in modo più efficace dal suo padrone, e forse era nel suo uso del linguaggio che egli si ribellava più efficacemente. Nella tradizione folk, il linguaggio era ed è un atto creativo in se stesso, il mondo tenuto a contenere un potere segreto"(11)

Lo schiavo, l'oppresso in genere, non si sente a casa propria nella lingua che parla, che deve parlare.

Quando i negrieri sequestravano gli africani sulle coste nigeriane o nell'entroterra, e li imbarcavano sulle navi che dovevano portarli poi nelle nuove terre per venderli come schiavi, durante il viaggio cercavano di mescolare fra loro gruppi di africani di lingue diverse, in modo da impedire loro la comunicazione. Questo espediente continuava anche nelle piantagioni di cotone in cui gli schiavi venivano costretti

a lavorare. In tal modo, la sola possibilità di comunicazione tra i diversi gruppi di africani divenne l'uso della lingua del padrone, del negriero. E' così che la lingua franca da cui poco alla volta nascono i pidgins ed i creoli afro-americani, nasce dapprima dal riutilizzo del portoghese (la maggioranza dei negrieri parlavano quella lingua, nei secoli delle deportazioni di massa). Poi divenne il riutilizzo dell'inglese, in quanto questa era la lingua dei dominatori in Giamaica, come in Nord America. La nascita dei linguaggi di contaminazione che costituiscono il punto di riferimento delle subculture afroamericane è legata a queste sperimentazioni pidgin, su cui si dovrebbe svolgere un'analisi approfondita.

All'inizio, la situazione di spaesamento linguistico provoca nell'africano deportato disagio, sofferenza, inadeguatezza; un modo per opporsi a questa condizione, per sfuggirle se non addirittura per rovesciarla è costituita dall'uso ironico del linguaggio, che talvolta diviene un uso aggressivo, sarcastico, quasi violento.

Ma il riso è il primo passo verso l'emancipazione dalla soggezione linguistica. Ridere del linguaggio, usare il linguaggio per, ridere – di sé e degli altri – è il primo atto dissacratorio nei confronti del linguaggio.

Per questo George Lamming scrive, nel suo The Pleasures of Exile che "West Indians are in the habit of laughing of every goddam thing." Chi conosce un poco la vita quotidiana della gente di quelle isole tropicali, chi abbia vissuto per qualche settimane o mese tra i giovani giamaicani, sa che questa costante predisposizione al riso è per lo più un effetto del largo consumo di ottima marijuana (ganja, nel gergo locale). Ma la questione ha risvolti più significativi.

Ridere significa infatti prendersi gioco della lingua che i dominatori hanno imposto; e, tramite la loro lingua anche

prendersi gioco del mondo culturale e morale che essi hanno costruito.

Sparrow si qualifica proprio come un poeta dell'irrisione linguistica. Il riso di Sparrow non colpisce unicamente le strutture della lingua, ma le strutture della vita quotidiana alla quale naturalmente il linguaggio rinvia per mille strade.

Il primo oggetto dell'ironia di Sparrow è Sparrow stesso. Egli si mette in scena, portando con sé tutte le sue particolarità che l'occhio bianco considera primitive, ridicole, grottesche. Sparrow riesce così a produrre un duplice effetto di ironia: ironia nei confronti della cultura nera e di se stesso, attraverso gli occhi di un osservatore occidentale e civilizzato. Ma poi, ad un livello più profondo, ironia nei confronti dello sguardo occidentale e civilizzato, che viene ad essere così mostrato in tutta la sua ipocrisia.

Il tema preferito di Sparrow è l'erotismo: il desiderio sessuale, l'amore sensuale e ciò che non si può confessare del piacere e del desiderio. Il motivo della donna bianca visto come oggetto erotico irraggiungibile, come oggetto di fantasia (ma anche come soggetto di una fantasia che si immagina, che si intravede, ma che non si rivela).

In Congo man questo tema razziale ed erotico è affrontato in modo insieme autoironico e sarcastico.

"Two white women travelling through Africa
Fin' themselves in the hands of a cannibal headhunter
He cook up one an'he eat one raw
They tas'e so good he wanted more...
I envy the Congo Man
I wish I coulda go an'shake he han'
He eat until his stomach upset,
An'I...I never eat a white meat yet..."(12)

La prima lettura sembra rinforzare il pregiudizio razzista bianco sulle abitudini cannibalesche dei popoli neri. Ma in realtà, se si legge ad un secondo livello, attraverso la lente dell'ironia che Sparrow propone, il tema erotico viene suggerito come quello più direttamente emergente. White meat, la carne bianca che Sparrow non ha ancora mai mangiato, è il rovesciamento dell'ironia: la donna bianca è lo sguardo che si pretende razzisticamente dominante. Ma Sparrow, con un gusto plebeo e disincantato, distrugge il rapporto di predominio culturale attraverso una sorta di esorcismo linguistico. L'elogio del cannibale non ha nulla di truce, di violento, di aggressivo; è l'elogio della sensualità, del contatto delle labbra nere con la pelle bianca.

L'ironia di Sparrow è un'arma a doppio taglio, rivolta in due direzioni, ambivalente. Al di là della prima lettura che sembra volere confermare l'aggressività razziale del Congo man, possiamo vedere la ridicolizzazione della paura bianca nei confronti dell'ignoto (che ha colore scuro, naturalmente) e soprattutto quel doppio ignoto che è la differenza razziale connesso alla differenza sessuale.

Ma a questo occorre aggiungere un altro livello di lettura possibile: il livello di lettura che si esercita nei confronti della stessa audience nera, e che si presenta come ironia (ed autoironia) nei confronti della mitizzazione erotica della donna bianca, vista come oggetto di eccitazione e di vendetta razziale. Il motivo cannibalistico accentua il riferimento sadico.

"La maschera minacciosa si è trasformata in una mascherata, in una specie di rituale di gruppo che coinvolge l'argomento della canzone, la canzone ed il suo poeta, il suo pubblico, e per estensione l'intera società."(13)

Con Sparrow entriamo nella temperie culturale del calypso:

il calypso è una tecnica musicale e poetica fondata su una ritmicità tutta giocata di anticipo, in un sincopato leggero, ballabile, forse anche superficiale, ma capace di esprimere proprio quella gioiosità ed immediatezza che traspare nelle manifestazioni felici della cultura west-indian.

Il calypso, come poi il reggae, con una profondità ed una drammaticità ben più acuta, si connette direttamente alla tradizione orale; nel calypso e nel reggae la fusione di sensibilità culturali diverse si esprime attraverso il ritmo.

"In laboratories of islands, the sun
Compounds chemicals of cultures, colours, tongues,
Strange everywhere but in their hothouses homes.
And here the songsmith tunes
The stiff Shakespearean time
To the lilt of Cancer's seas.
Listen, the lyric drum
Swings laughter, love and grief,
Through one melodic line."(14)

In questi versi la dolcezza musicale si fonde con la dolcezza delle immagini (chemical of cultures, colours, tongues, laboratories of islands...). La lingua di Shakespeare viene qui programmaticamente contaminata dai toni ritmici, dalla lirica percussione, dal riso, dall'amore, dal dolore.

Ma il ritmo è qui qualcosa di più di una semplice questione di metrica e di musicalità. Il ritmo è definibile forse come la forma più intima ed immediata di autopercezione di una cultura da parte di se stessa. Che cosa è il ritmo, infatti? Una questione a cui la teoria linguistica e la stessa teoria della poetica non hanno finora dato risposte soddisfacenti: pensiamo alle teorie dei formalisti, di Osip Brik in primo

luogo, e recentemente di Algesirdas Greimas: in queste ricerche il ritmo rimane un oggetto misterioso, di cui si riescono a definire unicamente le caratteristiche tecniche, metriche, senza riuscire ad individuarne il senso profondo né la genesi.

Possiamo dire che in un certo senso il ritmo va inteso come la memoria del mito che fonda l'identità stessa di una cultura. La memoria che progressivamente si è disseccata e perduta, e che si è distillata attraverso la ritualità, che mantiene la sua struttura gestuale anche quando il contenuto narrativo del mito è andato perduto.

La danza è una filiazione diretta delle ritualità originarie in cui il popolo africano si riconosce, al di là della storia moderna che lo ha spossessato del suo essere. Tramite il calypso la poesia attinge a queste fonti. Il reggae riprende e sviluppa l'operazione con un maggior rigore

A questo punto vorrei parlare di un altro scrittore dell'area caraibica, che però si muove in una direzione completamente diversa, anzi opposta a quella in cui si muove la poesia e la musica afro-americana. Si tratta di uno scrittore di origine indiana, che nasce a Trinidad da una famiglia di lavoratori immigrati, e che si trasferisce a Londra appena raggiunta la maturità, per studiare e per scrivere.

Naipaul parla un inglese perfettamente oxfordiano, che non ha nulla a che vedere con le manipolazioni pidginizzanti del rasta o del rap. In lui naturalmente agisce una memoria diversa da quella degli afroamericani, una memoria stratificata secondo principi di composizione ben diversi. Ma quello che mi interessa, qui, è il tipo di nostalgia che si esprime in Naipaul, ed il tipo di ironia che la nostalgia produce in questo scrittore.

Homelessness. Naipaul o l'identità come mancanza

In Mille plateaux Deleuze e Guattari definiscono l'orizzonte verso il quale si muove il pensiero durante l'epoca attuale: nomadologia, il contrario della storia.

Tutto quello che facciamo, con il pensiero e con le parole, va nel senso di rifondare la percezione del consistere. Consistere secondo le linee paradigmatiche e percettive della nomadologia, non più secondo le linee identificanti ed ansiogene della storicità.

Del resto la nostra epoca ci trascina irresistibilmente in questo senso. L'identità si riduce ad un'esile trama di riferimenti lontani, di ossessioni violente.

La planetarizzazione ed il frenetico mescolamento etnico, l'intreccio delle culture e delle lingue producono un senso di sradicamento, di spaesamento doloroso. La telematica annulla il riferimento fisso ad un luogo dove mettere radici lavorative, abitative, esistenziali.

Eppure l'umanità non sembra preparata a questo passaggio, a questo mutamento di condizione. Abitare il tempo, abitare la terra sono divenuti un esercizio angoscioso per la mente formata entro gli antichi criteri: criteri di rassicurazione, di fissazione, di identità, di ruolo, di appartenenza.

Ed ecco allora, mentre la tendenza si svolge irresistibilmente, il residuo dell'identità trattiene gli uomini dal vivere liberamente la loro deriva. La deriva si presenta come angoscia, e lo spirito lacerato cerca rassicurazione nella finzione isterica di un'origine.

Ecco allora emergere questo paradosso di questi anni nei quali la logica dell'appartenenza riprende la sua forza e la sua invadenza. Nazionalismi, camorre, famiglie, razze, fedi religiose.

I linguaggi dell'identità riprendono uno spazio ossessionante nella vita degli uomini, spaventati dal loro fluttuare nello spazio nel tempo, incapaci di trovare consistenza nella libertà singolare, bisognosi di identità rassicurante.

La letteratura ha frequentato in molti modi il tema della radice e dello sradicamento.

Ma il Romanticismo costituisce il laboratorio moderno della sensibilità del rapporto col luogo.

Il personaggio byroniano è incarnazione di un'ossessione utopica: la ricerca della terra perduta, dell'amore originario, della perfezione inarrivabile.

Il dongiovannismo costitutivo della spiritualità romantica è una conferma di questo bisogno di ritrovare il luogo dell'adempimento.

Una ricerca interminabile, ed inquietante.

Il nostro secolo non si è liberato di questa ossessione topica che procede dal romanticismo.

Piuttosto questa ossessione si è colorata di nuovi colori, perché nel nostro secolo le metafore dell'esodo, dell'esilio, della nostalgia utopica, della distopia costituente si sono concretizzate nella vita sociale e culturale di milioni di uomini.

L'erranza ebraica, l'immigrazione dal sud al nord, la decolonizzazione e lo spostamento dai territori coloniali alle metropoli occidentali. Lo spostamento è divenuto una simulazione industriale nella forma del turismo di massa, ma contemporaneamente si è moltiplicato ed intensificato nell'esperienza quotidiana.

Una investigazione sulla letteratura dello spostamento e dello sradicamento dovrà prima o poi divenire centro dell'attenzione filosofica. Bisognerà prima o poi interrogare questa ansia, questa mitologia, questa inquietudine mitologica

che si accampa nell'anima del nostro tempo, che finisce per costituire il punto di partenza del nostro sguardo, del nostro respiro, dell'attesa di mondo, dell'immaginazione di futuro.

Dovremo allora attraversare un territorio mitologico assai ampio, per giungere a comprendere (non intellettualisticamente, ma sensibilmente, nell'immaginazione, nel respiro, nella disposizione dell'organismo verso l'universo, nel linguaggio) l'inesistenza del luogo, dell'origine e del fine, e dunque l'inesistenza della storia, della necessità e della scansione.

Lungo questa strada incontreremo Naipaul.

Naipaul è nato a Trinidad da una famiglia induista, ed ha compiuto i suoi studi in Inghilterra. Il senso del suo lavoro letterario si trova soprattutto nel rapporto con le sue radici culturali e religiose, il distacco dalle sue radici, la nostalgia delle origini, ed al tempo stesso il senso di disagio che proviene dal sentirsi espatriato e straniero nella sua propria lingua.

"The English language was mine, the tradition was not."(15)

I libri di Naipaul sono i segni del suo passaggio attraverso un mondo che gli appare, tutto, estraneo e misterioso, incomprensibile in un certo senso, ma soprattutto imbarazzante, disagevole per lo spirito.

The middle passage, An Area of Darkness, India, a wounded civilization, A bend in the river, Among the believers, sono libri di un viaggiatore che riferisce con semplicità il suo passaggio attraverso la vita quotidiana, le abitudini, le tradizioni della gente del Sud America o dell'Africa o dell'India, del Medio Oriente o dei sobborghi di Londra. Con lo stesso senso di spaesamento e di fastidio. Ma è difficile considerare questi libri come dei travelogs, secondo l'espressione inglese che designa un genere per lo più

caratterizzato da curiosità ed esotismo. In Naipaul non c'è né curiosità né esotismo, ma piuttosto un senso di tragedia e di tristezza che si trova in ogni manifestazione della cultura umana, e che si coglie allo stato puro nei paesi del mondo povero, arcaico, il mondo dal quale l'autore proviene, e nel quale egli si reca, come un viaggiatore che abbia dimenticato la propria origine.

Origine? Ma quale origine può avere un uomo che vive l'identità unicamente come disagio?

"India is for me a difficult country. It isn't my home and I cannot be my home, and yet I cannot travel only for the sights. I am at once too close and too far. My ancestors migrated from the Gangetic plan a hundred years ago; and the indian community and others established in Trinidad on the other side of the world, the community in which I grew up, was more omogeneous than Indian community Gandhi set in South Africa, and more isolated from India."(16)

Lo sradicamento di Naipaul è più profondo e definitivo di quello che consegue all'esilio, all'abbandono sia pur doloroso della propria terra d'origine. Perché in Naipaul la terra d'origine, la cultura del suo popolo e della sua famiglia costituisce, assai più che una fonte di identità, una causa di estraneità.

Egli non può tornare in alcun luogo come il suo luogo, perché la sua condizione originaria è homelessness.

"The world is illusion, the Hindu say. We talk of despair, but true despair lies too deep for formulation. It was only now, as my experience of India defined itself more properly against my own homelessness, that I saw how close in the

past I had been to the total indian negation, how much it had become the basis of thought and feeling."(17)

La dolorosa situazione di Naipaul si rivela alla fine come una situazione privilegiata per comprendere la realtà dell'uomo contemporaneo, che vive in un mondo in cui la tecnica produce omologazione del comportamento e della comunicazione, ma toglie al tempo stesso la possibilità di riconoscere un fondamento di autenticità al sé, ogni fondamento per l'identità che non sia un Ersatz, un artificio isterico, un supplemento di volontaristica rassicurazione.

Il riconoscimento dell'assenza di fondamenti della condizione storica – la lezione forse più essenziale del pensiero heideggeriano, e la sua influenza più importante nella sensibilità filosofica recente – si esprime nella scrittura di Naipaul attraverso la metafora dello spaesamento. La storia biografica della quale egli è il portatore lo predispone ad una coscienza debole ed al tempo stesso acutissima. L'assenza di fondamenti è per lui homelessness, ed il suo rapporto con il linguaggio è segnato da una costitutiva estraneità a tutte le mitologie, a tutte le identità linguistiche originarie.

"To us, without a mithology, all literatures were foreign. Trinidad was small remote and unimportant, and we knew we could not hope to read in books of the life we saw about us. Books came from afar; they could offer only fantasy...I went to books for fantasy, at the same time I required reality."(18)

Lo statuto stesso della realtà diviene incerto, improbabile, infondato e l'identità si manifesta come mancanza e come ossessione.

"Where is here?" si chiede Naipaul, e nessuna mitologia delle origini gli risponde, nessuna fede religiosa, nessuna certezza culturale, nessuna identità forte garantisce il suo essere nel mondo.

In Naipaul questa condizione produce un effetto ironico e distaccato, talvolta, ma anche una specie di rifiuto di sè che denuncia il persistere di una malattia. La malattia utopica che il romanticismo ci ha lasciato in eredità, e dalla quale ancora non riusciamo a liberarci

La malattia che appartiene al linguaggio ed all'anima, all'immaginazione ed all'attesa.

La malattia alla quale terapeuticamente lavora la schizoanalisi, inerpicandosi ondivagamente per i sentieri inesplorati della nomadologia.

Sheshamane

Per concludere questo excursus attraverso la letteratura e la sensibilità caraibica, nella cornice più ampia della cultura afroamericana ed in generale della cultura della diaspora e della nostalgia del ritorno, vorrei parlare un poco di Sheshamani.

Ricordiamo Marcus Garvey, ed il suo movimento Back to Africa. Garvey riuscì a realizzare il suo sogno con la fondazione della colonia liberiana. Ma non si trattò di un risultato soddisfacente, perché la colonia liberiana fondata da ex schiavi liberati finì per riprodurre i caratteri peggiori della cultura americana, impersonati da africani americanizzati.

La ricerca di un ritorno all'origine continuò così con il rastafarianesimo fino a quando, negli anni '50, sembrò potersi

concretizzare nel territorio di un villaggio etiopico concesso da Haile Selassie, il villaggio di Sheshamani.

Scrive Horace Campbell:

"E' importante percepire l'emergenza del concetto di rimpatrio come una filosofia attiva tra i Rastafariani; in Giamaica, la società aveva esportato lavoro in sovrannumero, fin dalla fine del secolo diciannovesimo, quando ondate di lavoratori giamaicani fornivano lavoro a buon mercato per gli USA, Panama, Cuba, Costa Rica...

I primi leaders del Rastafari furono lavoratori immigrati. Durante gli anni trenta, quelli che si identificavano con l'Africa non andavano in Liberia, ma in Etiopia a combattere contro il fascismo italiano. Tornare in Africa a combattere era parte della loro filosofia, ma i Rasta giamaicani non rimasero passivi di fronte all'ingiustizia: si unirono alle lotte della gente, affrontando la violenza di stato.

Tra il 1950 ed il 1970 più di 500.000 giamaicani furono sradicati dalle comunità di villaggio. Questo sradicamento di più di un quarto dell'intera popolazione ebbe un impatto tremendo sulla coscienza della popolazione lavoratrice che aveva cominciato ad emergere da centinaia di anni di colonialismo burocratico. Proprio quando i lavoratori cominciavano a beneficiare delle lotte del 1938, i capitalisti li sradicavano, gettavano una parte di loro a Kingston, ed altri li impacchettavano sulle banana boats per trasferirli ad affrontare la discriminazione razziale a Londra, Birmingham e Manchester. Etiopia sì, Inghilterra no, divenne il grido dei lavoratori poveri giamaicani che preferivano cercare fortuna in Africa piuttosto che in Inghilterra.

I rastafariani trovarono una alternativa all'esperienza liberiana ed al pericolo di discriminazione razziale, perché come membri dell'Ethiopian World Federation ebbero diritto

ad una partecipazione nella terra di Shashamane, che era stata offerta agli africani che volevano tornare dall'occidente.

Shashamane è nella provincia di Shoa in Ethiopia, centosessanta miglia dalla capitale di Addis Abeba, in una bellissima collina tra Malcoda ed il fiume Shashamane......

I Rastafariani in Giamaica investirono considerevoli energie negli sforzi verso il rimpatrio...la prima missione ufficiale proveniente dalla Giamaica nel continente africano ottenne un riconoscimento da parte di capi di stato come Kwame Nkrumah del diritto di rimpatrio dei lavoratori afroamericani.

Ma alla fin fine non vi fu nessuna concreta assistenza al movimento di ritorno, che pure si sviluppò con una certa energia nei primi anni sessanta. Da parte dei bianchi non vi fu opposizione a questo ritorno, in quanto non intaccava seriamente il controllo capitalistico sul lavoro dei neri (che nel frattempo affluivano a decine di migliaia nelle fabbriche automobilistiche inglesi).

Senza assistenza statale, un pugno di Rastas giamaicani lavorò duro, risparmiò soldi, e si rimpatriò in Etiopia, a Shashamane."(19)

Ma l'esito di questa esperienza è drammatico e triste, come sempre l'esito di ogni illusione di ritorno, di restaurazione di una purezza originaria ed immaginaria.

Nel 1977 un gruppo di militari formatisi in URSS, guidati da Mengistu presero il potere e provocarono l'esplosione ed il crollo del regime feudale di Haile Selassie. Quello che ne seguì fu una successione di storie drammatiche: violenza militare e dittatura pro-sovietica, guerre di confine, sanguinosa guerra di indipendenza della popolazione eritrea, carestie spaventose.

"Il movimento Rastafari, e quelli che si erano insediati a

Shashamane, si misero sulla difensiva e furono espulsi dalla dinamica degli eventi. Continuarono a sostenere il monarca e questo li mise in posizione opposta a quella del popolo etiope.

Sfortunatamente alcuni di loro continuarono a sfidare la realtà mandando nei Caraibi notizie secondo cui Haile Selassie era ancora vivo. Nel paese, insultavano i loro vicini insistendo nell'esporre ritratti dell'Imperatore deposto.

L'atto di esporre il ritratto del monarca etiope, che all'inizio era un atto di protesta nella Giamaica coloniale, ora divenne un atto di reazione nell'Etiopia rivoluzionaria. Perché, anche se la popolazione era contraria ai militari, però sosteneva entusiasticamente la deposizione della monarchia e del sistema di tassazione del feudalesimo.

I rasta che si opponevano a Babilonia all'ovest, ora sostenevano in Africa la reazione."(20).

note

1) E. BRATHWAITE: Caribbean critics, New World Quarterly, 5, 1969, pag. 5-12.

2) Lloyd W. BROWN: West Indian Poetry, Heinemann, London, Kingston, Port of Spain, 1984, pag. 10.

3) Lloyd BROWN, ibidem.

4) J. WAGNER: Black Poets, Paris, London, Chicago, 1987, pag. 173.

5) F. JOHNSON: Tired, In The Book of American Negro Poetry, New York, 1922, pag. 144.

6) C. MCKAY: My House, in Opportunity, November, 1926, pag. 342.

7) C. MCKAY: The City's Love, in Harlem Shadows, p.16.

8) C. MCKAY: America, in Harlem Shadows, cit. p. 6.

9) One Year After, in Harlem Shadows, pag. 84.

10) A. BONTEMPS: Harlem renaissance Remembered, New - York, '72, pag. 129.

11) E. BRATHWAITE: Folk culture of the slaves in Jamaica, London, 1970, p.17.

12) "Due donne bianche, viaggiando per l'Africa, si trovarono nelle mani di un cacciatore di teste cannibale: una la cucinò ed una la mangiò cruda; avevano un gusto così buono che lui ne voleva ancora...Invidio il congo man, vorrei potergli stringere la mano...lui mangia fino a stomaco pieno, mentre io...io non ho ancora mai mangiato un pranzo di carne bianca."(in Sparrow: Congo Man)

13) L. BROWN: cit.pag.104.

14) J. MCDONALD: Caribbean voices, II, 178.

15) V. S. NAIPAUL: Overcrowded barraccon, 1972.

16) V. S. NAIPAUL: India, a wounded civilization, 1977.

17) V. S. NAIPAUL: An Area of darkness, 1964.

18) V. S. NAIPAUL: The overcrowded barraccon.

19) Horace CAMPBELL: Rasta and resistance, Africa World Press, Trenton, New Yersey, 1987, p. 221-224.

20) H. CAMPBELL, ibidem.

Hip Hop: se vi siete persi la prima puntata

di Jean-Manuel Massenya

Il grande uragano del rap del graph non è cominciato con le ultime piogge. E se lo si è ridotto troppo spesso a dei tratti esagerati (smurf, baschetto da baseball...) questo è perché non è caduto dal cielo.

L'hip hop è soggetto a numerosi dilemmi ed interrogazioni da parte di un gran numero di chirurghi ed altro dottori delle nostre società. Può essere considerato come una falange dell'ambiente artistico contemporaneo? Per rispondere in modo oggettivo, è necessario prender conoscenza di questa tendenza. L'hip hop è nato all'inizio degli anni '70 nel Bronx newyorkese. Di influenza giamaicana per quel che riguarda il canto, latino per il graffiti ed africano per la danza (nonostante la presenza di alcuni movimenti della "capuera" brasiliana), raggruppa tutte le forme di espressione esistenti attualmente, con la particolarità di essere il risultato di una mutazione culturale direttamente legata al suo ambiente.

New York, 1970

I giamaicani, che importarono a New York quel che diverrà il rap, ricevevano questa influenza dai griots africani e da altri cantastorie. Appoggiandosi su un ritmo ben, scelto, esprimendosi in creolo raccontavano la vita di tutti i giorni. Uno dei precursori di questa tecnica chiamata "talk over" fu Kool Dj Herk, che ispirò molti disc jockey. Sempre verso il 1970 arrivò anche Afrika Bambaataa, personaggio essenziale per l'evoluzione del movimento hip hop, che non era a quell'epoca che allo stato embrionale.

Le strade di New York sono calde, più particolarmente quelle del Bronx. Un colpo d'arma da fuoco, un giovane nero della gang dei Black Fits cade; era il migliore amico di Afrika Bambaataa.

Questa volta, era troppo: la violenza delle strade decima la gioventù dei ghetti. Non può più continuare, la miseria e la noia prendono il sopravvento sulla gioia di vivere, e le armi applicano la loro sentenza ciecamente.

Bambaataa giura di fare tutto il possibile perché le madri non piangano più i loro figli. Crea la Zulu Nation. Gli zulu si propongono di occuparsi del loro quartiere, organizzando delle feste nelle università o nei centri sociali. Danno una nuova sonorità alla musica underground aggiungendovi qualche tratto del raggamuffin aggiunto ad una tonalità soul. La Zulu Nation mette in moto un gran numero di graph artisti ed afferma la sua volontà di render positivo e di canalizzare un dinamismo che fino a quel momento, per mancanza di struttura interna e di maturità non era stato capace di creare, ma aveva solo distrutto.

Dopo aver tentennato per qualche anno, il movimento

prende forma: la sua musica ha preso una spettacolare volata, degli artisti come Sugar Hill Gang o Grand Master Flash che suonavano nella università sono nel movimento.

Dalle esposizioni in case di quartiere, i graffitisti raggiungono le gallerie di Manhattan, ed i gruppi di danzatori che in altri tempi davano spettacolo nella strada o si sfidavano nei metro, si trovano nei lungometraggi come Beat Street 1 e 2 o come Break dance 84.

Parigi, 1980

Parigi vive. Mentre le tendenze musicali mostrano stili eterogenei, le radio sputano una miriade di gruppi tutti ugualmente insignificanti. La musica anglosassone si vende bene, ma nessun artista riesce a distaccarsi dal gioco irresponsabile dell'"having fun", e nessuno si indirizza comunque alla gioventù meticciata. Gioventù che, nonostante i sospiri della classe politica cresce sempre di più, ponendo il problema delle città e della crisi di identità dei figli di immigrati nati o cresciuti sul suolo francese. Come i nostri vicini di oltre Atlantico all'inizio del secolo, le città dormitorio costruite alla bell'e meglio si disgregano.

Nel 1983 TF1 diffonde Hip Hop, una trasmissione di varietà, in cui si producono dei gruppi piuttosto strani. provenienti per lo più dagli USA, che portano nei loro bagagli un nuovo stile di vestito e di danza chiamato Smurf, Break dance, Electric Boogie o Body Poppin. Il presentatore, Sydney, un antillese di una ventina di anni, organizza delle lezioni e presenta dei graffitisti tra cui Futura 2000.

Quando Afrika Bambaataa vi è invitato, è il vero big bang che dà un fondamento reale a quel che non era stato fino al

momento che una distrazione senza scopo definito. Afrika Bambaataa importa Zulu Nation, i suoi principi e le sue regole, il suo codice d'onore teso a modellare un adolescente irresponsabile e pericoloso in un agnello dotato di una linea di condotta irreprensibile: non fumare, non bere, non bestemmiare...La Zulu nation è ora una vera e propria organizzazione. Alla testa di ogni paese in cui viene impiantata, un re ed una regina locale, qualche volta più d'uno. Questi sono incaricati di reclutare il massimo di persone e debbono anche restare in contatto con la direzione newyorkese. Essere zulu in Francia è un titolo di nobiltà, un sentimento di appartenenza ad una certa elite.

Tutto si presenta benissimo, i giovani affluiscono a centinaia, migliaia, per assistere alle trasmissioni. Ma la selezione era dura. Le sfide vanno bene, i gruppi con le coreografie più perfezionate si impongono. I cinema fanno il pieno alla uscita di Beat Street e di break Dance 84. E poi improvvisamente, senza spiegazioni, tutto si ferma. Quelli per cui l'hip-hop era divenuto una ragion d'essere, un modo di di farsi valere, il solo movimento le cui parole d'ordine erano l'unità contro i flagelli (la droga, la promiscuità, il sovraconsumo, la violenza e soprattutto il razzismo) si sentono traditi. Scomparso questo centro d'interesse non resta che aspettare. Per qualche anno il rap vegeta.

La scena rap negli USA

1986, le radio francesi più underground si interessano a un giovane rapper americano, Spoonie Gee, con God Father ed il suo famoso Road Bloc, dalla sonorità un po' '70. Ma quelli che riaccendono davvero sono i Beastie Boys e soprattutto

Run DMC con l'album Raising Hell, che si vende a più di sei milioni di copie. Poco a poco, si possono vedere i rap riprendere il loro posto nei negozi di dischi. Il mercato si risveglia. Come il rap, la gioventù è cresciuta, è impaziente, intrepida, avida di sensazioni multicolori, in cerca di identità. E' esigente, occorre un segno di riconoscimento.

Nel 1987 Public Enemy fa la sua entrata sulla scena rap. Il gruppo più duro ma anche il più realista, il più crudo ed il più politicizzato nel senso sociale del termine che prende tutto alla rovescia, creando un nuovo suono fondato su una tecnica avanguardista e dei discorsi pro-black. Attenzione alla cassa! Gli anni futuri si annunciano sotto il segno dell'inquietudine. Decine di gruppi rap fanno la loro apparizione in Francia grazie al forcing di Public Enemy. Chuck D, leader del gruppo, urla Fight the power, colonna sonora originale del film Do the right Thing, che porta un po' di colore e di credibilità ad un movimento che fino a quel momento sembrava come una nuvola venuta a nascondere il sole dei bei quartieri, ma senza il minimo discorso realista o di impatto sulla massa nera.

La sindrome del tag

Per qualche tempo, Parigi vede i suoi bei muri grigi taggati da diverse pionieri: Boxer, Bando, Muck, Deff...Sembra un gioco senza sottintesi. Il problema si pone quando la maionese sale, ed in qualche mese tutte le facciate di Parigi e della banlieu presentano il medesimo sintomo. La famosa sindrome del tag. Velocemente, nascono teorie lassiste e repressive. Le une seguono la moda, le altre dicono che le iscrizioni sono solo il riflesso di elementi perturbatori e solo la repressione

può mettervi fine. Annegata nel rap, la banlieu ritualizza il tag, come l'indiano ritualizza le sue pitture di guerra.

"Je tague donc je suis" avrebbe potuto dire Descartes. Per abitudine, i governi non si sono mai preoccupati di quel che disturba poco senza attirare l'attenzione. ma quando il vaso deborda, si cercano soluzioni. Ma è tardi.

Il rap non ha smesso e non smetterà di gridare ai poteri pubblici "non integrate i vostri figli nella spazzatura, perché anche se ne tireranno fuori la testa, non vedranno altro che una stradina piena di spazzatura senza vie d'uscita, e non rappresenteranno che l'elite di una classe mediocre." I graffitisti non smettono di provare che il talento non dipende dalla situazione sociale. In questi ultimi anni hanno recuperato il loro ritardo ed abbandonato il modello americano per rispondere ad un'ispirazione più specifica alla Francia. Adattamento visibile nella finezza dei messaggi e dello spirito maturo che emana dagli affreschi. Alcuni riescono a creare piccole società (BBC, Basalt, Lokiss...) e fanno commercio della loro originalità artistica: decorazione di case di quartiere, affrescatura di magazzini.

Oggi il fenomeno hip-hop ha contaminato la banlieu. Non ci sono radio che non programmino un pezzo di rap durante il giorno. Ogni anno, un film che si rivolge direttamente al pubblico hip-hop esce sugli schermi: Boy'z in the hood, New Jack City. Grazie a TV Cable, è possibile per gli accaniti assaporare la trasmissione "Yo MTV Rap" presentato da Doctor Dre e da Fab Five Freddy in diretta da New York e da Londra.

Da Terminal, n. 56, nov. dic. 1991

D. J. Superfly

di **Maurizio Torrealta**

su Musica Ottanta N.3, del marzo 1980

Il pezzo che segue è un articolo di Maurizio Torrealta, uscito su una rivista musicale del 1980; a quanto ne sappiamo si tratta del primo intervento, in Italia, che riesca a cogliere la novità implicita nel rap.

Pubblichiamo anche il testo rap intorno al quale Torrealta ha sviluppato le sue osservazioni critiche.

Rapper's delight significa letteralmente "piacere di quelli che hanno la parola facile", di quelli che sanno darla a bere. Tradurre questo pezzo è una impresa disperata, sia perché il testo dura per una intera facciata di LP, sia perché è gergo puro e la musicalità di certe espressioni e la crudezza di altre non trovano soddisfazione in una semplice traduzione. E' la parlantina classica di chi fa il disc jockey nelle discoteche, e senz'altro manca di tutte le sofisticatezze musicali dei pezzi

classici Disco. Appunto per questo è il pezzo più suonato a NY. All'inizio viene detto chiaramente "questo che ora sentite non è un testo sto facendo della parlantina con il ritmo." La scena di provenienza di questo pezzo è chiaramente etnica, e tanto le etnie vengono caricate di elementi sessualmente aggressivi, tanto questo pezzo se ne assume tutte le conseguenze "bene, io sono un protettore e le donne combattono per il mio piacere... ho chiesto quel è il tuo nome, lei ha risposto, vado con il nome di Luisa Lane e tu puoi essere il mio boyfriend, lasciami solo abbandonare il mio ragazzo chiamato superman. Io ho risposto deve essere una checca a volare per aria in calze attillate, sarà sexi e carino, ma sembra proprio un coglione nel suo vestito rosso e blu, volare per tutta la notte , ma non può sbattersi fino al mattino, può soddisfarti con un po' di caldo ma non può stenderti come faccio io con il mio supersperma."

Se è vero che la retorica è l'arte della vittoria nel linguaggio... nel discorso tra un disc jockey e superman non riesco a trovare qualcosa che non possa venire detto, visto che tutto comincia e finisce quando si pronunciano le parole.

"Ho gettato via la mia frusta ed ho preso la lama
del rasoio ho tagliato in profondità
ed il suo culo è la bozza di stampa
sono venuto qua in cerca di azione
non ho trovato nessun ragazzo di nome Joe
che sia saltato sul palco a cantare
con una terra dei West lasciata alle spalle
ho visto il mio amico mummificato a 17 anni
Siamo nati giovani russi e fu detto
ora o mai più
ho raggiunto il microfono

il PVO ha avuto un attacco
le gambe di Dino si muovevano in modo divertente
loro ci odiavano
noi ci divertivamo ho gettato via la mia chitarra
distrutto l'amplificatore
i miei versi potevano essere sentiti
abbiamo seguito i soldati tedeschi
ho spruzzato la vergine nelle gambe
eravamo una gang di tre
bastardi egoisti
abbiamo esposto i nostri culi,
mostrato i nostri tagli
vomitato sangue

Dunque qualcuno ci crede ancora.

Qualcuno ha creduto allo strep tease, qualcuno ha creduto che fosse possibile una operazione di conoscenza, di denudamento della verità, di rintracciamento del corpo nudo, selvaggio, naturale. Un po' il messaggio originario del rock. E appunto per il fallimento datato di questa ipotesi che ancora ci si attarda ad infierire sull'oggetto in questione, il corpo.

Il testo è pieno di misconoscimenti, di riconoscimenti in negativo di significati precisi.

A leggere il testo dei "Dont's" che avete letto poco sopra, mi è venuta in mente una intervista a Bernardin del Crazy Horse Saidon, uno dei più famosi locali parigini di strip pease: "io sono un mistificatore, si dà l'impressione di mostrare la verità nuda, la mistificazione non potrebbe andare più lontano, è una parodia, è il contrario della vita, perché quando lei è nuda è molto più adornata di quando è vestita: i corpi sono truccati con un fondo tinta speciale, estremamente

belli; lei ha guanti che le tagliano le braccia, delle calze le tagliano le gambe all'altezza della coscia, altrove si presenta la realtà, io qui suggerisco l'impossibile: creare colei che non si può prendere tra le braccia."

Il tragitto tra corpo ed impossibile nella cultura degli anni sessanta, ha avuto come direzione il tentativo di riempire questo scarto con la rabbia e la volontà, il corpo mitico non doveva mai esistere, doveva essere sempre raggiunto ed incarnato dal corpo reale. Ora invece è il corpo reale che sembra non esistere ed il duello si gioca soltanto tra corpi fantasmatici.

Inutile allora cercare nei vestiti un segno di verità o di nudità e neppure di eccentricità.

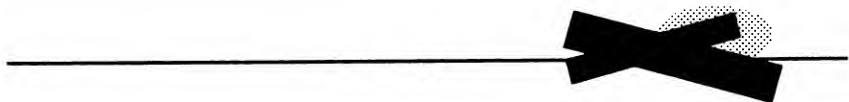
La musica "disco" è senza dubbio il veicolo di questa integrazione retorica, di questa strategia del consenso che col consenso non centra più niente, perché si tratta ormai di simulazione del comportamento: il gioco delle parole, la imprendibilità del soggetto.

Nessuno si illude che l'integrazione sia possibile, –non solo quella razziale, ma anche quella tra spettacolo e corpo-, ognuno è consapevole dei livelli permanenti di conflittualità, del punto limite oltre al quale lo spettacolo diventa una ipotesi pericolosa, ma di fronte ad un indigeno che risponde a chi lo interroga ripetendo la domanda, di fronte al fluire di parole senza senso, di fronte alla parlantina che confonde, di fronte a chi scivola via tra i confini del linguaggio, qualsiasi strategia di controllo è destinata a fallire. Questo è il motivo per cui varrebbe la pena di essere meno caproni ed imparare un po' meglio a ballare.

Maurizio Torrealta, Catherine Ernst

Well hip hop the hippy the hippy is the hip hip hop o ja don't stop
Rock it out baby bubba to the boogity bang bang the boogie to the boogie to be
Now that you hear is not a test I'm rappin to the beat
And me, the groove and my friends are gonna try to move your feet
Ya see I am Wonder Mike and I'd like to say hello
to the black and the white and the brown and the purple and yellow
but first I gotta bang bang the boogie to the boogie say, up jumped the boogie to the bang bang boogie
Let's rock ya don't stop rook the rhythm, that'll make your body rook
ell, so far you've heard my voice but I brourght two friends along
and next on the mike is my man Hank O'mon hank sing that song
Check it out.
Well, I'm the gimm the lady's pimp, the women fight for my delight beacuse I'm the grand master with the 3 m.c.s. that shock the house with the young ladies. And when you come inside yo into the front you do the freak's bang and do the bump and when the sucker m.c.s. try to proove a point it's such a thrill with a serious joint.

Poetica dello scratching

di bifo

Il brano di Massenya che precede, oltre ad essere una buona introduzione storica al fenomeno hip hop nella sua origine americana e nella sua penetrazione sul mercato degli stili europei, è un esempio dell'ambiguità del messaggio Hip hop.

Io voglio parlare degli aspetti innovativi della poetica rap, e del senso che l'hip hop come fenomeno culturale complessivo assume, nel panorama attuale delle subculture.

Massenya insiste sul fatto che il rap si produce come fenomeno culturale di massa nel momento in cui si determina una profonda crisi di identità delle culture giovanili. L'espressione crisi di identità va presa qui in senso forte, come disorientamento e spaesamento di una generazione che cerca punti di riferimento ideologici, etici, estetici, e non riesce a trovarli nella vertiginosa girandola di trasferimenti, spostamenti, mascheramenti, attribuzioni, finzioni,

simulazioni, contaminazioni in cui l'universo culturale hype si costituisce.

"Don't believe the hype" è il credo negativo della subcultura hip hop ereditato dal punk. Ma l'hip hop non ha la capacità di reggere in una posizione di autoironia e di sospensione, ha bisogno di riconoscere un territorio e di proteggerlo.

Ecco allora Zulu Nation costituirsi come una sorta di setta che unisce gerarchia e perbenismo: non si fuma, non si beve, non si dicono parolacce.

Ma al tempo stesso la cultura hip hop è scatenamento della violenza verbale e comportamentale. Forte senso della gerarchia e della regola verso l'interno; aggressività rituale verso l'esterno.

Due procedure classiche per la costituzione di identità forti (e naturalmente fittizie) in assenza di percorsi comuni.

La ricerca di identità che domina la scena culturale contemporanea è in realtà il segno di un ritardo, di una inadeguatezza della mente sociale a vivere la deriva tardomoderna secondo modalità di comportamento libere e singolari.

La deterritorializzazione indotta dallo sviluppo della società ipertecnologica del tardocapitalismo produce disperati sussulti di riterritorializzazione: bisogno di rassicurazione, ricerca di famiglie, di tribù, di patrie, di ideologie.

L'ingenua politicizzazione verbosa e ripetitiva della cultura hip hop nelle sue manifestazioni più note è segno di questo bisogno di rassicurazione sostanzialmente regressiva.

Aggressività malsicura ed esibizione di buoni sentimenti (oh come è immorale questa società...)

Ma che cosa è la deterritorializzazione?

E' il passaggio da una codificazione ad una decodificazione.

Questo termine di codificazione non designa qui una operazione linguistica (la costruzione di un messaggio) ma la maniera in cui la società regola la produzione (che comprende sia la produzione sociale che la produzione desiderante). I due punti estremi della storia sono la tribù primitiva e la società capitalista. Nella prima tutto è codificato: ci sono regole per tutti i gesti, tutte le circostanze della vita, tutte le parti del corpo: tutti gli istanti della vita sono dunque degli eventi sociali. La società capitalista, invece, inventa l'individuo privato, proprietario del suo corpo, dei suoi organi disponendo liberamente della sua forza di lavoro. L'origine del capitalismo è così in una decodificazione generalizzata. In questo movimento di decodificazione che porta tutto con sé spariscono i vecchi rituali, i cerimoniali, tutte le forme che si rispettavano e che si giudicavano sacre. Il capitalismo si definisce come un sistema cinico che non fa appello a nessuna credenza, a nessuna sacralità per funzionare.

Si ritrova allora lo stesso scandalo. Come il prodotto della formazione culturale dovrebbe essere l'individuo sovrano, mentre è l'uomo della negatività, così il capitalismo, definito dal cinismo della sua decodificazione, dovrebbe essere la liberazione, perché distrugge tutte le credenze e tutti gli interdetti ai quali l'umanità era assoggettata: la realtà del capitalismo è, secondo Deleuze, la più grande repressione della produzione desiderante mai vista nella storia. Il capitalismo, distruggendo tutti gli attaccamenti, dovrebbe creare le condizioni della felicità. Il nomadismo dell'individuo distaccato, assoluto, come risultato della deterritorializzazione. Ma invece esso produce, attraverso l'emancipazione di tutti i flussi, un mondo di incubo e di angoscia. Perché questo scacco della storia? Il fatto è che la

deterritorializzazione si accompagna ad una perpetua riterritorializzazione. Il capitalismo respinge oltre il limite verso il quale esso tende (il nomadismo) restaurando delle territorialità artificiali (delle credenze, delle forme)

"Tutto ripassa o ritorna, gli stati, le patrie, le famiglie."(1)

La cultura hip hop mi appare fondamentalmente sospesa su questa ambiguità fondamentale: partecipa del movimento di deterritorializzazione che attraversa tutte le forme di vita e di comunicazione creativa del nostro tempo, ma si rivela poi incapace di far fronte a questo movimento di deterritorializzazione, perché il bisogno di riterritorializzazione si manifesta fortissimo, come bisogno di abbarbicarsi ad una identità: ideologica, religiosa, nazionale, razziale.

L'hip hop si definisce nella sua dialettica con l'hype.

Allora è da qui che vorrei partire, per poi approfondire la questione: ma come si manifesta l'hip hop, in quanto fenomeno artistico?

Cosa vuol dire hype? Diciamo che hype significa inflazione del senso, e conseguente perdita di orientamento nella giungla dei segni.

Charles Newman, in The Post Modern Aura parla di questo fenomeno partendo dall'inflazione intesa nel suo senso economico proprio.

"L'inflazione produce un'impressione indelebile e crea incertezza incalcolabile, un gioco a somma negativa in cui tutti i partecipanti alla fine perdono...la trivializzazione della cultura e le tensioni psicologiche che sempre si danno in un'economia di mercato raggiungono livelli nuovi quando nessuno osa ridurre il consumo.......

In quelle aree che non sono governate dall'offerta e dalla

domanda a breve termine, come l'arte, la velocità del cambio può essere paragonata a quella che si ha in paesi sottosviluppati, che in una generazione subiscono mutamenti storici che un tempo richiedevano secoli. Così noi siamo testimoni di una continua guerra e di spasmodici mutamenti nella moda, subiamo la presentazione simultanea di tutti gli stili del passato nelle loro mutazioni infinite, e la continua circolazione di elites intellettuali diverse e contraddittorie, produce una ricettività senza giudizio che non ha precedenti nell'arte, una tolleranza che alla fine determina solo indifferenza....

Il modernismo teneva viva la nostalgia per un'arte capace di mantenere l'autorità morale e sociale della religione, ma quell'autorità è stata distruttiva quando gli artisti sono divenuti semplicemente produttori fra gli altri per il mercato."(2)

Si dà inflazione quando ti occorre sempre più danaro per comprare sempre meno merci. Ma potremmo dire che inflazione significa anche che ti occorre sempre più tempo per comprare sempre meno tempo (coagulato in forma di merci). In termini di economia dell'informazione, l'inflazione si verifica quando ti occorre sempre più tempo per impadronirti di una quota sempre più piccola del volume complessivo dell'informazione disponibile.

In conclusione Newman afferma che "Hype è il motore concettuale della nostra cultura sovrastimolata."

Fin dall'inizio della sua emergenza, il rap è reazione contro lo hype, senso di panico di fronte al sovraccarico informativo.

"Don't push me I'm close to the edge
I'm trying not to loose my head
It's like a jungle sometimes, it makes me wonder

How I keep from going under."(3)

L'inflazione del senso è prodotta dalla illimitata proliferazione di segni. Ogni segno che la Macchina di emissione tecnocomunicativa mette in circolazione è fatto per stimolare l'attenzione, e per direzionare il comportamento: pubblicità, televisione, musica, propaganda politica e così via costituiscono un flutto ininterrotto e fittissimo di stimoli ai quali l'organismo cosciente può reagire sempre meno in maniera critica e consapevole. La soglia della capacità di attenzione è superata, e la massa di segnali in entrata rimbalza ed attraversa un recettore che agisce in stato di semi-incoscienza. Il limite dell'attenzione cosciente (cioè della decodificazione cosciente dei segnali in entrata) è superato.
A questo punto l'organismo cosciente cerca di delimitare un territorio riconoscibile, e comincia a lasciare segni di marcamento: segni capaci di marcare il territorio immaginario in modo da poter riconoscere il proprio spazio, il proprio messaggio, e da ricostruire un'appartenenza.

Le subculture contemporanee sono portatrici di una ambiguità sostanziale: da una parte rappresentano un'esperienza di meticciaggio e di contaminazione tra linguaggi diversi, ma d'altra parte si presentano come veicolo di una ricerca di identità e di un'appartenenza.
Nella subcultura hip hop non vi è solo questa ricerca di identità, ma vi è anche la registrazione sensibilissima del processo di babelizzazione.

Il rap è azione linguistica in condizioni di sovraccarico informativo. Con l'espressione sovraccarico informativo intendiamo una proliferazione talmente intensa di segni

direzionati nell'ambiente comunicativo da saturare e sovrasaturare l'infosfera, e di conseguenza le capacità di attenzione della mente collettiva. In queste condizioni l'intera massa di informazione tende a perdere il suo valore informativo ed a trasformarsi in rumore. Inoltre l'organismo cosciente tende a sentirsi sperduto, spaesato, in quanto le sue capacità di elaborazione cosciente (e di scelta morale, politica, funzionale) dei segnali in entrata divengono inadeguate rispetto al volume di informazione-rumore. Come reagisce l'organismo cosciente in queste situazioni? Esso può adottare diverse strategie: una è quella che consiste nell'alzare la voce, di unirsi ad altre voci simili alla sua per creare un blocco molto forte di tipo identitario nel panorama infosferico, cioè nel ripetere ad altissima voce, con forti segnalazioni di ostilità e di differenziazione (autoidentificazione) un messaggio il più possibile semplificato.

E' quello che tendono a fare le culture identitarie che si moltiplicano ai nostri giorni tanto più quanto più fitto ed incontrollabile si va facendo l'universo semiosico circostante.

L'integralismo religioso, ad esempio, è una manifestazione di questa strategia. Nell'oceano neurotelematico, nell'innumerevole intrico dei flussi di segni direzionati, l'integralismo attribuisce un valore di verità indiscutibile ed inconfrontabile ad un certo messaggio, e per rafforzare il valore di indiscutibilità di questo messaggio, aggredisce (o cerca di mettere a tacere) gli altri flussi, compattando in tal modo l'identità propria e quella altrui in modo tanto più forte quanto più alta è l'aggressività tra diverse culture.

Noi assistiamo oggi ad una tendenza di questo genere in tutto il mondo: integralismi religiosi, nazionalismi bellicosi, mafie economiche...

Ma l'organismo cosciente può reagire alla situazione di sovraccarico in maniera del tutto opposta a quella che abbiamo definito sopra. Invece che rafforzare la propria differenza come marcamento dell'identità attraverso esclusione rimozione censura ed ostilità, l'organismo cosciente può adottare un principio che definiamo principio di navigazione de-identificante nell'oceano neurotelematico. In questa prospettiva l'organismo cosciente si riconosce come singolarità – non come identità – e riconosce che il percorso conoscitivo ed etico non consiste nella affermazione di una verità in opposizione alla menzogna, ma nella capacità di compiere esperienza senza stabilire identità. In questo caso la differenza non viene concepita come affermazione di un'identità in opposizione alle altre, ma viene concepita come fluire di una singolarità in divenire. La differenza cioè, non come alterità irriducibile, ma come propensione al divenire altro. Nell'oceano neurotelematico, dunque, ci si può lasciare trasportare dai flussi segnici direzionati senza pretendere di seguire alcuna rotta. Oggi, mentre assistiamo ad un moltiplicarsi degli integralismi, il dato interessante delle subculture consiste nella loro ambiguità.

E' vero da un lato che ogni subcultura tende ad affermare alcuni segni come distintivi ed oppositivi, ma è stupido credere che questi segni possano essere presi unicamente come affermazione di identità. Chi vuol capire cosa sono i segni del punk del reggae o del rap, deve intenderli come segni ironici, come principi del tutto transitori, fungibili, come strategie locali e temporanee utili allo spostamento e non al radicamento identitario. In un certo senso potremmo riscrivere l'intera storia del ventesimo secolo e dei suoi movimenti politici e culturali partendo da questa dialettica tra enunciazioni ironiche e loro fraintendimento identitario.

Ad esempio c'è un signore che si chiama Dominique Noguez, che ha scritto un libretto dal titolo Lenin DADA, in cui sostiene che il rivoluzionario russo in realtà era un agente segreto del Cabaret Voltaire, un pazzo con le ali che, invece di scrivere poesie scriveva proclami ma con il medesimo spirito autoironico di Tzara e di Duchamp. Purtroppo i bolscevichi lo presero sul serio ed invece di mettere in atto una sceneggiatura anarchica in cui ogni potere ed ogni gerarchia andassero dispersi, costruirono un partito, uno stato, un esercito e tutto quell'infernale sistema totalitario che sappiamo.

Del resto, racconta Noguez: "Tzara proclama che i veri dada sono contro DADA e che ordine è uguale a disordine, io a non-io, affermazione uguale a negazione...io camaleonte mutamento infiltrazione faccio il contrario di quel che propongo di fare agli altri."(4)

Sia ben chiaro, non voglio seguire Noguez sul piano storiografico, perché penso che Lenin sia stato l'iniziatore della paranoia statalista che ha appestato il movimento rivoluzionario del nostro secolo, ma nell'ipotesi di Noguez c'è qualcosa di molto interessante; cioè l'idea che le culture rivoluzionarie in realtà sono prima di tutto la ricerca di un principio di divergenza e di autonomia del singolare, e soltanto sotto la pressione di un bisogno di identità – che costituisce una vera e propria malattia mentale – finiscono per trasformarsi in macchine gerarchiche e normative di tipo totalitario. La stessa duplicità, molto più scoperta, la troviamo nelle subculture tardomoderne.

Il rap come melting pot e come autoidentificazione

Secondo la sintetica presentazione che ne fa Lapassade "il rap è un genere musicale associato ad un modo di vestirsi, di ballare, a degli atteggiamenti e dei luoghi di incontro, ma anche ai graffiti che coprono i muri delle città e le carrozze del metro. E' questo che prende nome di hip hop. Senza hip hop non c'è rap. L'hip hop contiene il rap, e non viceversa.

La parola rap viene dal verbo to rap, cioè chiacchierare, raccontare qualsiasi cosa; certi filologhi gli danno un'origine più dialettale, e ne fanno l'abbreviazione di rapido. Il rap song, la dizione, mezza parlata e mezza cantata, di testi elaborati, rimati e ritmati, che si estende su una base musicale prodotta con dei missaggi di estratti di dischi e di altre fonti sonore.

La prima registrazione su disco, nel 1979, è stata preceduta da un periodo di formazione che si può far iniziare nel '73. La musica popolare giamaicana fu il fattore scatenante di un genere che non richiedeva altro che svilupparsi dagli anni della militanza nera americana. E' alle discoteche che il rap deve i suoi primi successi. Nell'82 prende una uova direzione: si radicalizza ed i testi denunciano il problema nero americano. A dispetto delle forme diverse prese dal rap negli anni Ottanta, questo curioso mescolamento di danza e di politica rimane il tratto distintivo che si manifesta in un gruppo come Public Enemy.

La genealogia musicale del rap non si può limitare alle influenze convergenti del reggae, dei Las Poets e della musica soul e funk. Il rap affonda le sue radici più profondamente nella cultura nera. Come il jazz, il blues, il soul o il rithm and blues, il rap fa parte integrante dell'arte nera americana; come quelli esso è sfruttato, venduto, talvolta corrotto

dall'industria disco.

L'importanza cruciale che vi ha la parola, tanto nel modo del dire che in quel che è detto, ha permesso di sviluppare alcuni temi essenziali del rap."(5)

Alcuni punti vanno qui sottolineati: in primo luogo il rap nasce da una pratica culturale, musicale e poetica che ha una lunga storia, che è in fondo tutt'uno con la storia della pidginizzazione linguistica e culturale degli afro-americani.

Nel suo libro Suoni dal ghetto, Francesco Adinolfi indica con molta precisione gli ascendenti del rap: dal poeta demenziale Daddy-O-Daylie (Vernon Winslow), una specie di virtuoso dell'allitterazione non sensical (Look at your gold tooth in a telephon booth, Ruth), attraverso i Last Poets, fino a Kool Herc (Clive Campbell), fino a RUN/DMC, e poi Afrika Bambaataa, e Grandmaster Flash, e poi Public Enemy.

Il punto di passaggio essenziale in questa genealogia è però da collocare alla fine degli anni '70, quando il rap nasce in un rapporto di opposizione ma anche di adiacenza con la disco-music.

Adinolfi osserva che "quando uscì Rapper's Delight, nel 1979, fu un vero e proprio schock culturale. Il brano era un rifacimento di Good Times degli Chic, un pezzo notissimo. Il fatto che la Sugarhill Gang si fosse impadronita di un classico della disco music era emblematico: era importante smembrare quel genere musicale."(6)

Il rapporto tra rap e disco è chiaramente un rapporto di ostilità sul piano dei contenuti e degli stili di vita: la disco rappresenta il più grande tentativo di colonizzazione musicale e di omologazione globale mai compiuto dall'industria discografica tentativo che si accompagna al lancio su scala mondiale delle telenovelas texane ed a molti altri processi di cancellazione della differenza attraverso una vera e propria

guerra psicobatteriologica. Il rap risponde all'invasione coloniale disco con una controffensiva che si colloca sul medesimo piano formale, poetico, linguistico, compositivo, puntando però a rovesciare il senso di omologazione.

In che senso possiamo dire che vi è una adiacenza fondamentale tra disco e rap? Nel senso che entrambi i generi sono legati inscindibilmente alla saturazione hype dell'universo semiosico-musicale. Entrambi i generi nascono da una continua ripresa, rielaborazione, mixaggio, reimpasto di elementi sonori e musicali preesistenti, come se non ci fosse più alcuna possibile originalità che quella consistente nel ricomporre in modo nuovo nuclei, frammenti, schegge sonore preesistenti.

La composizione musicale monta insieme due momenti separati: quello della costruzione della base, attraverso il montaggio ripetitivo di frammenti più o meno riconoscibili, e poi l'intervento – soprattutto vocale, cantato e parlato che sia – in diretta, sulla scena.

Riconosciamo qui qualcosa che potremmo chiamare poetica dello scratching. Che cosa vuol dire scratching? In un concerto rap, in linea di principio, non vi sono strumenti, ma un certo numero di giradischi, su ciascuno dei quali gira un disco, che viene manipolato dal performer; dal disco vengono così selezionati dei frammenti sonori, più o meno brevi, più o meno riconoscibili. Questi frammenti vengono ripetuti o mescolati ad altri frammenti, mentre la voce urla montaggi di parole in sequenza, con una particolare preferenza per l'allitterazione, la reiterazione fonetica, che tende a produrre un effetto di rinforzo del messaggio.

Lo scratching può essere evidentemente assimilato alle tecniche del collage e del cut-up burroughsiano. Ma dobbiamo vederlo, più profondamente, come una tecnica per frullare

l'hype, per smontare e criticare il messaggio corrente; in questo modo il rap ha lavorato ai fianchi la disco, la ha ridicolizzata smontata e triturata.

Sul piano musicale si rivela nello scratching una concezione originale: l'unità di senso musicale (il melema) non è più costituito qui dalla nota, o dall'arpeggio melodico, o dalla sonorità concreta isolata, bensì da una successione preesistente e strappata (scratched). Il montaggio di unità melematiche preregistrate e poi composte in modo ripetitivo o comunque detournato, costituisce allora una critica pratica dell'hype ma può significare anche, sul piano del consumo sociale e dell'uso culturale, uno strato ulteriore dell'hype.

Giustamente Lapassade osserva che da questo punto di vista il rap (particolarmente inteso come poetica dello scratching) può essere assimilato alla musica ripetitiva. Steve Reich e Philip Glass, con le loro sensibilità così differenti compiono un'operazione che è analoga proprio nel principio compositivo di tipo ripetitivo. Un discorso a parte andrebbe fatto sulle possibilità nuove aperte alla composizione musicale dalle tecnologie elettroniche.(7)

Dal punto di vista musicale la tecnica dello scratching può anche essere vista come un principio di composizione che rielabora e decostruisce l'hype del sistema infosferico predominante. Dal punto di vista linguistico, il rap si inserisce nella lunga tradizione dei pidgin afro-americani, che i linguisti hanno definito globalmente Black English.

Anzitutto: che cosa è un pidgin? Il pidgin è, al limite, la lingua parlata da due (o più) persone che non hanno in comune una lingua. Dunque il pidgin è una lingua in divenire, in cui il rapporto tra segni e significati viene continuamente contrattato e ridefinito. Il pidgin costituisce una critica

vivente al principio di costruzione linguistica dell'identità.

"I parlanti di un pidgin possono essere posti in una posizione in cui non possono comunicare usando le loro madri lingue. Questo accade su vasta scala nei Caraibi durante il periodo del commercio degli schiavi. Gli schiavi che venivano dalle stesse aree erano separati in modo deliberato per ridurre il rischio di complotti e rivolte: spesso la loro lingua comune fu quella varietà di lingua europea che avevano acquisito sulla costa africana, oppure durante il viaggio sulle navi, e lavorando nelle piantagioni."(8)

Ma è interessante cercar di capire quali sono le caratteristiche morfologiche del pidgin, per comprendere il senso culturale ed il funzionamento sociale e comunicativo di quelle forme di linguaggio che nascono nella contaminazione, dell'incontro, nell'arricchimento reciproco e nel divenire.

Secondo Loreto Todd "la struttura sintattica del pidgin è meno complessa, e meno flessibile delle strutture delle lingue con cui esso entra in contatto, e sebbene molte forme di pidgin chiaramente riflettano usi delle lingue di contatto, altre sono originali del pidgin."(9)

Il pidgin è dunque meno complesso delle lingue con cui entra in contatto e da cui nasce, perché deve funzionare come ponte tra due sistemi linguistici compiuti, attraverso un gioco di riduzione della complessità, e attraverso un gioco di costruzione di punti di incontro. Meno complesso significa in primo luogo meno flessibile. E' per questo che quando parliamo con una persona che non parla l'italiano siamo portati ad usare i verbi all'infinito, perché questo costituisce una semplificazione ed una riduzione di quella complessità implicita nella flessibilità di una radice verbale nelle sue coniugazioni e modulazioni contestuali.

Il pidgin deve essere distinto dal creolo, per la sua maggiore indefinitezza, transitorietà ed anche per il fatto che il pidgin è morfologicamente più rigido ma comunicativamente più flessibile. Cioè, in poche parole, il pidgin costituisce un esperimento di comunicazione in continuo divenire, un divenir-altro della lingua.

Lo straordinario interesse del pidgin, nell'epoca attuale, deriva dal fatto che sempre di più il processo di spostamento geografico e sociale, il processo di contaminazione culturale e di deriva etnica mette in contatto parlanti di lingue diverse; la letteratura, in quanto sperimentazione linguistica, dovrà andare nella direzione di soluzioni capaci di mettere in comunicazione un contadino rumeno ed una casalinga thailandese che si incontrano all'aereoporto di Caracas.

Nel gigantesco processo di deterritorializzazione che accompagna la duplice mutazione tardomoderna (la mutazione cyber del rapporto tra uomo e macchina, e la mutazione melting nel rapporto tra culture e lingue eterogenee), il pidgin può diventare un'indicazione di poetica e di ricerca. E' vero che nella vita politica e culturale dell'umanità tardomoderna si è scatenata una reazione di paura e di reidentificazione, che conduce alla rivalutazione paranoica dell'identità linguistica (il ritorno del dialetto, la difesa della differenza linguistica come quando il ministero dell'educazione, in Francia, vieta di produrre programmi informatici in inglese, il localismo linguistico di vario genere). Ma questa tendenza è un pericolo di arroccamento e di chiusura.

Mentre questo pericolo di militarizzazione della cultura si sviluppa (forse irresistibilmente) occorre pervicacemente continuare nella ricerca di una lingua che non sia madre lingua di nessuno, che non identifichi ma aiuti il processo del

divenire-altro, il processo di differenziazione non protetta; la navigazione come deriva e non come perseguimento di uno scopo, come erranza felicemente interminabile, e non come ritrovamento di una impossibile terra promessa.

note

1) C. DESCOMBES: Le même et l'autre, Minuit, 1986, pag. 206.

2) Charles NEWMAN: The Post Modern Aura, Evanston, 1985, pag. 7 e segg.

3) "Non starmi addosso son vicino al limite
sto cercando di non perdere la testa
qualche volta è come la giunga, mi stupisce
come faccio a non andare a fondo."

4) D. NOGUEZ: Lenin DADA ed. L'Affranchi, Salorino, 1991, pag. 110.

5) G. LAPASSADE: Rap ou la fureur de dire, Paris, 1990, p. 9-10.

6) F. ADINOLFI: Suoni dal ghetto, Genova, 1990, pag. 27.

7) A questo proposito vedi il passo tratto da Terminal, su hip hop ed informatica off, in questo stesso libretto.

8) Loreto TODD: Pidgins and creoles, Routledge, New York, 1974, pag. 3.

9) Loreto TODD, op. cit. pag. 2.

L'incubo americano

di Philippe Conte

da L'Express del 15 maggio 1992

La ragazza può avere sedici anni. Avrebbe un aspetto da collegiale se un tic bizzarro non le facesse torcere la bocca. Se non agitasse come un manganello una bottiglia di champagne vuota razziata nelle vetrine di Beverly Center. La sua amica, al volante della macchina rubata, ha colpito col cric la portiera ed ispeziona i conducenti bianchi, stretti nelle loro auto prigionieri dell'imbottigliamento spaventoso di Santa Monica Boulevard. Il suo sguardo lungo e profondo di odio spazza la strada, dardeggia un disprezzo insondabile sulle faccie sudate di paura. Si confida sull'istinto: abbassare gli occhi, cercar di dimenticare i quindici tipi nelle camionette irte di mazze da baseball, che alzano il pugno lentamente prima di correre verso La Cienaga e Hollywood Boulevard.

E' mezzogiorno, questo giovedì 30 aprile. Dopo una notte di

rivolta la paura è risalita verso il nord di Los Angeles. Gli incendi dei quartieri neri di Watts e di South Central superano il Coliseum, preceduti da commandos di terrore che sparano a casaccio. Avanzano sparpagliati al di là dell'Olympic Boulevard e di La Brea, le strade frontiera tra i due mondi, muraglie invisibili del danaro e del ghetto, per rompere l'ultimo tabou.

Questa volta la paura raggiunge le città arroganti di Beverly Hills, circonda i padiglioni puliti di Long Beach come nei peggiori fantasmi della classe media bianca. Non è cinema, è il momento in cui l'America bianca capisce di non aver capito niente e vede crollare, nel mezzo degli incendi di Los Angeles e di Atlanta, la sua fiducia nella giustizia nella polizia e nelle certezze politiche.

Il giorno prima, mercoldì sera, un presentimento strano scendeva sulla città nell'attesa dell'epilogo del processo Rodney King. Ascoltando il verdetto Laura, una casalinga nera di South central ha solo scosso la testa. I bianchi cadono dalle nuvole. La testimonianza implacabile del film era esplicita. C'era tutto, anche i soprassalti di Rodney King sotto i 46 colpi di manganello e gli chocs di una piccola scarica elettrica piazzata sulla pelle.

Tutto era preparato democraticamente. Ed il verdetto inverosimile e tuttavia democratico di una giuria popolare purgata di qualsiasi nero da parte degli avvocati della difesa e composta di otto bianchi, un ispanico ed un asiatico, degni rappresentanti di Simi Valley, una borgata della contea di Ventura, popolata in maggioranza da poliziotti bianchi, in cui il processo era stato trasferito per misura di sicurezza.

Se Bush, alla fine di tre giorni di rivolta lancia una inchiesta amministrativa ed assicura che un processo federale e per la prima volta politico ristabilirà l'equità, forse è per chiarire il grande disordine della giustizia del popolo e cercar di rispondere, dopo 58 morti, a una domanda basilare: di quale popolo stiamo parlando?

Perché il sistema della giuria, così perfettamente trasparente, è divenuto il riflesso fedele fino all'assurdo del mescolone di valori, del patchwork etnico americano, cucito con la diffidenza e la paura. Nel New Yersey, un poliziotto abbatte un ragazzino di quindici anni in fuga? A Los Angeles una negoziante coreana uccide una scolara nera che tardava a pagare il suo succo d'arancia? Assolti per paura legittima. Ma, in un sobborgo ricco di Los Angeles, una nera, accusata di aver maltrattato il suo cane, è condannata a diversi mesi di prigione, con grande gioia delle associazioni di protezione degli animali. Non potendo capire, il popolo di South Central si fa giustizia la sera del verdetto di Rodney King.

Tutto è cominciato davanti alla sede della polizia: un chiosco bruciato, poi un'auto, poi due; infine cinque miglia a sud, South Central ha preso fuoco sotto le prime molotov delle gangs, unite per una tregua tattica. I Crips ed i Bloods, i clans re del distretto hanno per la prima volta messo insieme il loro arsenale per attaccare la polizia. Ma, in assenza di uniformi, hanno applicato la legge del taglione, rompendo la mascella di un latino fermato al semaforo di Western Avenue, poi massacrato a mani nude due autisti di camion che attraversavano il quartiere. Riti sacrificali filmati in diretta, per dieci minuti di durata, dall'elicottero della televisione locale senza che apparisse una macchina della polizia. Perché questa passività? Probabilmente Daryl Gates, capo della polizia di L.A., criticato per un anno per aver coperto i quattro agenti picchiatori ed altre cose simili, ha tenuto ferme le sue truppe per dare una lezione ai liberali della città. Un messaggio raffinato: se lasciamo fare ecco cosa può accadere...

Tre ore dopo il verdetto Watts e South Central sono in fiamme, raffiche di pistole mitragliatrici crepitano. I primi commandos risalgono, in camion pieni da scoppiare, le arterie centrali della città; con le armi in mano assalgonoi negozi e partono alla caccia dei

bianchi, tirandoli fuori dalle automobili per una lezione mortale. E' troppo tardi per fermare l'onda.

Forse Daryl Gates ha creduto per un po' di rivivere la rivolta di Watts, che aveva distrutto il quartiere sud ovest nel 1965, ed aveva pensato che la sanguinosa sarabanda non sarebbe andata oltre i limiti del ghetto. Errore. Tutto era cominciato nella stessa maniera. L'11 agosto del 1965, un poliziotto aveva arrestato un tal Marquette Frye. Assalito dai parenti del sospetto poi dai vicini, poi dai ragazzini del quartiere, il poliziotto aveva chiesto rinforzi, e presto si erano trovati circondati da un migliaio di rivoltosi. Bilancio: cinque giorni di guerriglia, 34 morti, più di mille feriti e circa 600 incendi. Watts, nata dalla frustrazione della disoccupazione e da una successione incredibile di violenze poliziesche è in apertura del capitolo Black Power sui libri di storia americani ed annuncia anche i grandi programmi sociali dell'era democratica. Watts è superata. Ormai non si parlerà più che della grande guerra L.A. primavera 92.

Perché, questa volta, i rivoltosi hanno vinto. Su un parcheggio del supermercato, all'angolo dell'avenue Figueroa i riservisti della guardia nazionale cincischiano, con l'M16 in mano, in un fiume di Coca Cola, e montagne di merci distrutte da una folla frenetica. Dietro un ridicolo cordone di polizia, le famiglie latine e nere si avvicinano. Aspettano che le truppe se ne vadano per riprendere il saccheggio. Tutta Los Angeles si tuffa nell'orgia del saccheggio e la città è un'immensa palude in cui la polizia si inabissa. A pochi passi si spara col fucile ed i negozi cominciano a prender fuoco. Le truppe, sicure nel loro parcheggio non si muovono più fino alle 18, quando, con le sirene urlanti faranno un giretto per una diretta del telegiornale, che vuole filmare la legge in marcia. Su un muretto, Tonio, un salvadoregno rifugiato a L.A., ride dello spettacolo, col dito puntato verso le mitragliette: "Non hanno ancora ricevuto i caricatori, sussurra. L'America è un paese democratico, un po' duro

a rilassarsi, e si trova disarmata davanti a questo casino."

Il giorno dopo Watts, Martin Luther King in visita nelle strade devastate, aveva detto: "Mi sono battuto perché i neri avessero il diritto di comprarsi un hamburger, adesso chiedono il danaro per potterselo comprare." Ventisette anni dopo su Normandie Avenue distrutta, il suo discepolo, Jesse Jackson non riesce a trovare una frase così storica. I capi della comunità nera sono partiti per Washington a chiedere a Bush di affrontare il problema razziale. Il presidente ha risposto con milioni di dollari di sovvenzioni. Per il resto, che fare? Clinton, candidato democratico ha farfugliato qualche buona intenzione e Pat Buchanan, il repubblicano di ultradestra ha cantato la sua canzoncina contro la pornografia ed il lassismo morale, padri di tutti i vizi. Un disastro politico tanto più evidente perché ora gli elettori chiederanno ai loro politici di riassorbire questo terzo mondo incastonato nel gioiello dell'economia mondiale.

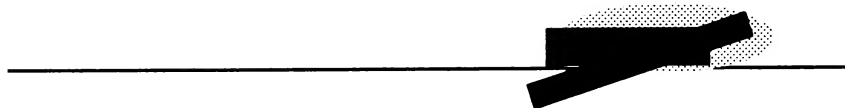
Bel programma. Dieci anni di opulenza reaganiana hanno mutato i ghetti più di trent'anni di negligenza sociale. Mentre Wall Street toccava il cielo, i ragazzi del Bronx e di South Central si stringevano in cinquanta per classe a causa delle restrizioni della spesa pubblica. Watts registrava il 40% dei disoccupati, sprovvisti di formazione, capaci solo di sbirciare i dealers di droga del quartiere che passano in parata sulle loro Porsche. Per 27 milioni di perdenti nati, esclusi dalla grande lotteria degli anni ottanta prima della recessione, manca ogni speranza del danaro, che è l'unico cemento della nazione. Dopo è venuta la rabbia.

Il padrone laotiano di Burg e Join, di Olympic Avenue ha messo un cartello sulla porta: "Proprietario nero". Fa ridere, ma funziona. Le bande hanno bruciato la stazione di servizio di fronte e risparmiato il suo negozio. A cento metri i coreani di Hannam Supermarket proteggono una vita di lavoro con la mitraglietta e la Magnum,

protetti dietro dei sacchi di riso. Poi lasciano la trince aper raggiungere la grande manifestazione di Korea Town per la pace e la solidarietà con Rodney King. Tre giorni di battaglia serrata, 1000 negozi ridotti in cenere hanno trasformato 300.000 commercianti in apostoli della solidarietà inter-razziale.

Mai visto nella fortezza asiatica di L.A. All'angolo di Western Avenue, due buone sorelle yankees dirigono una truppa di giovani latini incaricati di ripulire. Suor Anna è sicura: "dopo una simile catastrofe, i legami tra le comunità non possono che stringersi." E' un po' sdolcinata questa frenesia hollywoodiana della scopa, ma dopo tutto è rassicurante. Un gruppo di attori guidati da Sean Penn è venuta a dare una mano a South central. Li hanno cacciati via. Dei rappers di MTV registrano un videoclip sullo sfondo delle fiamme. E, su Hollywood Boulevard, una bellezza californiana assicura che tutto questo sarà un film prima di un mese. Corre, l'America. Ma non si sforza di capire davvero.

La paura come sistema urbano

(leggendo *City of quartz*)
di **Federico Beliz**

Los Angeles rappresenta probabilmente il punto di esplosione più allarmante, il punto in cui l'immensa miseria accumulata nel mondo durante gli anni del grande arricchimento reaganiano entra in contatto con la vetrina dello spettacolo mondiale e mette in circolo i suoi veleni, il suo panico, il suo terrore, la sua disperazione.

Non c'è speranza nelle notizie che arrivano dalla citta degli angeli. Non c'è speranza nella violenza autodistruttiva delle bande giovanili di South Central, non c'è speranza nei discorsi ipocriti e spaventati dei politici, non c'è speranza negli scritti e nelle elaborazioni dell'intellettualità americana, divisa tra vecchio dogmatismo scolastico marxista ed ubriacatura reaganista non ancora del tutto smaltita.

Le immagini possono ricordare le rivolte degli anni Sessanta, ma è diverso tutto il resto. Diversa la composizione sociale del proletariato americano, distrutto e frammentato da quindici anni di deregulation furibonda. Diversa la composizione psicochimica del sottoproletariato urbano, masticato dall'invasione del crack, della droga che mette in moto ondate di panico, di violenza cieca. Non esiste più traccia di solidarietà in nulla e nessuno.

Ora sembra che i Crips ed i Bloods stringano un'alleanza per opporsi alla polizia, e poi per ricostruire i ghetti. Chissà, forse la rivolta ha fatto il miracolo?

Per capire Los Angeles la chiave migliore oggi è questo libro-mattone di quattrocentocinquanta pagine – bellissimo, si legge come un romanzo: City of Quartz di Mike Davis, uscito nelle edizioni VERSO nel 1990.

Mike Davis è un urbanista nato e vissuto a L.A.. Prima di insegnare urbanistica all'Istituto di Architettura ha fatto il macellaio ed il camionista. Il suo stile è rude come quello dell'operaismo italiano e guizzante ed aggressivo come nella migliore tradizione della letteratura metropolitana. Il suo stile può ricordarci un incrocio tra Mario Tronti e William Burroughs, se una cosa di questo genere è possibile immaginarla.

Non voglio ricostruire il tracciato del libro, voglio semplicemente navigare tra i suoi capitoli in modo da cogliere alcune tracce che ci guidino nel labirinto metropolitano.

"L'ansietà sociale, come ci ricorda la sociologia urbana tradizionale, è semplicemente una conseguenza della difficoltà di adeguamento al mutamento. Ma chi può adeguarsi alla dimensione che ha avuto il mutamento nella California del sud negli ultimi quindici anni?

Si distende dai country-club di Santa Barbara alle colonie sordide di Ensenada, fino alla linea di Llano nel deserto e fino a Coachella Valley, con una superficie costruita delle dimensioni dell'Irlanda ed un prodotto nazionale lordo più grande di quello dell'India – la galassia urbana dominata da Los Angeles è la metropoli che cresce a maggior velocità nel mondo industriale avanzato. La sua popolazione di quindici milioni, che riunisce sei contee intorno a due nuclei (Los Angeles e San Diego) è destinata a crescere di altri sette otto milioni durante la prossima generazione. La maggioranza schiacciante di questi nuovi abitanti saranno non-anglo, così che l'equilibrio etnico si sposterà ancora di più dall'egemonia WASP verso una diversità polietnica totale per il prossimo secolo. Gli anglos sono diventati una minoranza nella contea di L.A. durante gli anni Ottanta, e lo diverranno anche nello stato prima del 2010.

La polarizzazione sociale è cresciuta rapidamente come la popolazione. Una indagine recente sulle tendenze di guadagno della popolazione negli anni Ottanta suggerisce che gli strati ricchi (entrate superiori a 50.000 dollari) si sono triplicati (dal 9 per centro al 26), le fasce a guadagno medio si sono ridotte della metà (dal 61 al 32 per cento), mentre le fasce povere sono cresciute di un terzo (dal 30 al 40). Al tempo stesso le peggiori paure popolari di una generazione fa sulle conseguenze del sovrasviluppo si sono puntualmente realizzate. Decenni di sistematico sottoinvestimento nelle infrastrutture urbane, combinate con sussidi grotteschi per gli speculatori ed una legislazione permissiva per la collocazione dello sviluppo commerciale, l'assenza di una pianificazione regionale efficace, e le tasse di proprietà ridicolmente basse per i ricchi hanno assicurato una erosione della qualità di vita per le classi medie nei vecchi sobborghi e per i poveri nella città interna." (1)

La storia sociale e urbana di L.A. costituisce sicuramente l'esempio più mostruoso dell'ipersviluppo selvaggio che le

metropoli occidentali hanno conosciuto nel corso degli ultimi quindici anni: ma i tratti essenziali sono generalizzabili. Conquista dello spazio urbano da parte dei gruppi finanziari, immigrazione massiccia dal terzo mondo, creazione di ghetti sempre più poveri, estrema polarizzazione sociale ed economica. Il terzo mondo non è più separato dal mondo superindustrializzato; i quartieri di cristallo e di aria condizionata sono gomito a gomito con i quartieri della disperazione e del crack. Ovviamente questo gomito a gomito deve essere tenuto sotto controllo da una selva sempre più fitta di poliziotti, pubblici e privati. Ogni forza sociale ha il suo esercito. E naturalmente anche i ghetti poveri si dotano di una loro forza armata. Sarebbe però ingenuo credere che le bande armate dei ghetti costituiscano strutture armate di contropotere proletario, come in fondo (sia pure in modo controverso) potevano essere le strutture del Black Panther negli anni sessanta e settanta.

Si tratta di organizzazioni mafiose la cui funzione è controllare il traffico delle droghe, garantire l'afflusso di profitti ai narcotrafficanti, ed impedire che nel ghetto si scatenino movimenti pericolosi.

Lavoro e creatività: Francoforte in esilio a Los Angeles

Mike Davis ricostruisce la storia della crescita di L.A. nel corso del ventesimo secolo con grande ampiezza di prospettiva.

Nella vita di questa città si deve vedere il rapporto tra lavoro intellettuale e produzione spettacolare come chiave di volta dell'intero sistema sociale, oltre che come segno del tono culturale specifico.

"Per molte ragioni questa città essenzialmente sradicata è divenuta la capitale del mondo di una immensa industria culturale che fino dagli anni '20 ha importato miriadi di scrittori più di talento, registi, artisti e visionari. Allo stesso modo a partire dagli anni '40 l'industria aereospaziale della California del sud ha portato qui la più grande concentrazione esistente di PhD di scienziati ed ingegneri. Il lavoro mentale immigrato a L.A. è collettivizzato in enormi apparati e direttamente consumato dal grande capitale. Quasi ognuno è sui libri paga di una corporation oppure sta speranzoso in attesa davanti ai cancelli dello studio.

Queste relazioni di capitalismo puro, natrualmente si possono vedere come invariabilmente distruttive dell'identità dei "veri" intellettuali, ancora autodefiniti come artigiani o come rentiers della loro unica produzione mentale. Intrappolati nella rete di Hollywood, o dalla logica alla dottor Strangelove dell'industria missilistica, i talenti sedotti vengono sprecati, prostituiti, trivializzati o distrutti.

Traslocare a Lotusland significa tagliare la connessione con la realtà nazionale, perdere base storica ed esperienziale, rinunciare alla distanza critica, ed immergersi nello spettacolo e nella frode. Fusi in un'unica immagine vediamo Fitzgerald ridotto a un ubriacone, West che corre verso la sua apocalisse, Faulkner che riscrive sceneggiature di second'ordine, Brecht che si infuria davanti alle mutilazioni del suo lavoro e così via. Hollywood è così come Mahagonny: città di seduzione e sconfitta, agli antipodi della intelligenza critica." (2)

Molto acutamente Mike Davis ci invita a riflettere sul fatto che la Scuola di Francoforte raggiunge qui la sua maturità di teoria critica della tarda modernità.

La perdita dell'aura che colpisce l'arte ed in generale

l'attività intellettuale nell'epoca tardo-moderna diviene chiara per i pensatori critici prorpio qui, in questo deserto suburbano.

"Non è esagerato dire che ogni coscienza contemporanea che non si sia appropriata dell'esperienza americana, anche in opposizione, mantiene in sè qualcosa di reazionario". Dice Adorno dopo la guerra, dopo la fine dell'esperienza californiana. Una frase che dovremmo sottolineare e ricordare ai nostalgici del novecentismo ferroso, a quelli che considerano corrotti filoamericani tutti coloro che vogliono comprendere la mutazione senza pregiudizi e senza moralismi paleomoderni.

Mike Davis scrive:

"Adorno e Marcuse accumularono qui i loro dati, pensando di conoscere l'America nella sua forma più pura e prefigurativa. Non conoscendo la dialettica storica specifica che aveva formato la California del sud, lasciavano che la loro immagine si trasformasse nel suo proprio mito. Los Angeles come sfera di cristallo del capitalismo futuro. E, posti di fronte a questo futuro, sperimentarono l'agonia mortale dell'illuminismo europeo.

La critica francofortese dell'industria culturale divenne la rappresentazione primaria di questo incontro. Il centro della loro attenzione a Los Angeles era Hollywood, ed il suo raddoppio spettacolare, ed in questo modo i tedeschi aggiungevano uno smalto hegeliano alla sensibilità nera autoctona. Descrivevano l'industria culturale non solo come economia politica, ma come una specifica qualità che viziava le proporzioni classiche dell'urbanità europea, espellendo dalla scena sia le masse sia l'intelligenza critica" (3)

Lo sguardo europeo, in quegli anni, riuscì a vedere in L.A. un futuro che oggi possiamo chiamare cyberpunk.

Scrive ad esempio Erich Maria Remarque, anticipando

l'idea baudrillardiana di simulacro:

"Reale e finto si sono qui fusi così perfettamente che sono diventati una nuova sostanza, proprio come il rame e lo zinco diventano ottone. Non vuol dire niente che Hollywood sia piena di grandi musicisti, poeti e filosofi. Si è anche riempita di spiritualisti, matti religiosi e truffatori. Ha divorato tutti, e chiunque sia incapace di salvarsi in tempo, perde la sua identità, che lo sappia o meno."

Fear proves itself

Davis racconta la cultura politica losangelegna come un misto di populismo e di ecologismo conservativo; il suo bersaglio polemico preferito è l'attivismo politico dei proprietari di case, il cui obiettivo essenziale consiste nella difesa della comunità, dell'identità localistica: una specie di localismo senza luogo, di culto dell'identità in un luogo in cui identità vuol dire soltanto privilegio razziale ed omogeneità di razza, classe e valori familiari. Ma il culto della comunità, dell'identità locale e della democrazia dei valori familiari e proprietari (cioè quella concezione della democrazia come dispotismo della comunità forte, che prende nome di populismo) non può condurre ad altro che alla trasformazione del territorio urbano in un territorio fortificato, militarizzato.

"I viali ben curati di Los Angeles Westside sono pieni di piccoli orribili segni che avvertono: risposta armata. Anche i condomini più ricchi nel canyon e sulle colline sono isolati dietro muri guardati da polizia privata armata e da sorveglianza elettronica....
Benvenuti nella Los Angeles post-liberale dove la difesa degli stili

di vita lussuosi è tradotta in una proliferazione di nuove repressioni dello spazio e del movimento, sorvegliati dall'ubiqua risposta armata. L'ossessione dei sistemi di sicurezza fisica, e, collateralmente, l'architettura di controllo poliziesco dei confini sociali è divenuta una specie di zeitgeist della ristrutturazione urbana.

La teoria urbana contemporanea, mentre discute il ruolo delle tecnologie elettroniche nella formazione dello spazio postmoderno, o la dispersione delle funzioni urbane attraverso le galassie metropolitane policentriche, è stata stranamente silenziosa sulla militarizzazione della vita cittadina così tristemente visibile al livello stradale. L'apocalisse pop hollywoodiana e la fantascienza sono state più ricettive politicamente, e più realistiche, rappresentando l'indurimento programmato della superficie urbana legato alla polarizzazione sociale dell'epoca di Reagan" (4)

Lo sviluppo urbano a partire dagli anni Ottanta è dominato dall'ossessione della sicurezza, naturale conseguenza del crescere della paura, naturale conseguenza della polarizzazione sociale e del proliferare delle culture identitarie.

La paura è una profezia che si autorealizza come poche altre. Provate a camminare in una strada cittadina con il terrore di incontrare un aggressore: il vostro portamento, il vostro sguardo, il modo in cui evitate gli sguardi, il contatto, l'incontro la vicinanza costituiscono una maniera sicura per causare diffidenza negli altri, per produrre paura, ed in conclusione per provocare aggressività.

Nella progettazione urbana tardomoderna l'ossessione della sicurezza è una delle linee guida al punto che Davis può parlare di una sintassi neomilitare dell'architettura contemporanea.

La distruzione degli spazi pubblici è legata naturalmente a questa ossessione della sicurezza.

"La conseguenza universale ed ineluttabile di questa crociata per rendere la città sicura è la distruzione dello spazio pubblico accessibile. L'obbrobrio contemporaneo per l'espressione 'persona di strada' è già in se stesso un indice chiarissimo della svalutazione degli spazi pubblici. Per ridurre il contatto con gli intoccabili, lo sviluppo urbano ha convertito strade che un giorno erano vitali per i pedoni in spartitraffico ed ha trasformato parchi pubblici in ricettacoli temporanei per i senza casa ed i disgraziati....".(5)

Secondo William Whyte la qualità dell'ambiente urbano può essere misurata prima di tutto, da questo: se vi sono posti da sedere convenienti e confortevoli per i pedoni. Da questo punto di vista, spiega Davis, Los Angeles ha sviluppato un ambiente stradale di tipo sadico.

Operazione martello

"Aprile 1988. Un migliaio di uomini di pattuglia aiutati da squadre tattiche d'elite e con una taskforce speciale anti-gang in Southcentral Los Angeles arrestano giovani neri in grande quantità quanto non era mai accaduto dalla ribellione di Watts nel 1965. Come una missione search-and-destroy dell'era vietnamita, Gates riempie le strade con le sue macchine blu afferrando migliaia di giovani locali a caso. I ragazzi sono costretti a baciare il marciapiede mentre gli ufficiali controllano i loro nomi nelle liste computerizzate dei membri delle gangs. 1453 arresti, molti ragazzi vengono processati in centri mobili di controllo, la maggior parte per questioni banali come parcheggio abusivo o violazione del coprifuoco.

Altre centinaia, anche se non sono processati, vengono schedati.

Gates aveva deriso le proteste civili dei liberals "...Questa è guerra, noi siamo fin troppo arrabbiati...Vogliamo che questo messaggio arrivi a quei vigliacchi là fuori, perché questo è quello che essi sono, marci piccoli vigliacchi, noi vogliamo che il messaggio gli arrivi." Per rafforzare la metafora, ma con l'intenzione di esprimersi letteralmente, il capo della polizia aggiungeva: "Qui è il Vietnam."

"Loro", i nemici sono i membri delle gangs nere locali, segmentate in parecchie centinaia di gruppi di combattimento, allineati nelle due super-gangs in lotta, Crips e Bloods, distinte universalmente, come ormai sa ogni spettatore di Colors, dal colore dei laccetti delle scarpe e delle magliette. Secondo la versione ufficiale, che Hollywood riscalda incessantemente per renderla sensazionale, queste gangs comprendono vere e proprie armate di guerriglia urbana organizzate per la vendita di crack e per sparare alla polizia con enormi arsenali di Uzi e di Mac-10 automatici. Sebbene le coorti delle gangs siano per lo più studenti dei licei, i politici locali spesso li paragonano alle milizie assassine di Beirut.

Sempre più in giro per la città ci sono anche gang latine, spesso dipinte con le stesse immagini. Ma il centro dell'attenzione negli anni '70 era la violenza insorgente all'interno della terza generazione di East L.A., i ratos locos (topi impazziti). Ma una controffensiva della comunità riuscì a ridurre del tutto la violenza nell'Eastside; una ripresa della violenza dei latini negli ultimi tempi può essere direttamente attribuibile al rapporto con il commercio di crack.

Il gangbangin' crebbe a partire dall'84 in sincronia con l'emergenza del crack come equivalente narcotico del fast food e con la deviazione del traffico di cocaina dalla Florida alla California via Messico. Dall'inizio dell'87 gli omicidi di gang, soprattutto nel Southside hanno raggiunto una media di più di un morto al giorno.

La vera e propria epidemia di violenza giovanile, con le sue

profonde radici nella povertà esplosiva, è stata gonfiata dalle agenzie poliziesche e dai media in qualcosa di fantasmagorico."(6)

note

1) M. DAVIS: *City of Quartz*, pag. 6-7.
2) ibidem, pag. 18.
3) ibidem, pag. 48.
4) ibidem, pag. 223.
5) ibidem, pag. 226.
6) ibidem, pag. 270.

L'economia politica del crack

di **Mike Davis**
dal libro *City of Quarts*, Ed. Verso, 1990

Fino alla fine degli anni '70, ogni settore importante dell'economia sud-californiana, dal turismo all'abbigliamento si è ristrutturato intorno al ruolo crescente ed agli investimenti esteri. Southcentral L.A. è stato il principale perdente in questa trasformaizone, dato che le importazioni asiatiche hanno chiuso fabbriche senza creare opportunità economiche compensatorie per i residenti. Il genio specifico dei Crips consiste nella loro capacità di inserirsi nel circuito del commercio internazionale. Attraverso il crack hanno scoperto una vocazione per il ghetto nella nuova economia-mondo di Los Angeles.

Rivolgendo la loro roba ad alto profitto ad un mercato bipolare di consumatori finali che comprende sia i ricchi del Westside sia povera gente di strada, i Crips sono diventati

lunpen capitalisti e proletari fuorilegge. In questo modo hanno coniugato la loro violenza con un imperativo competitivo, ed hanno aggiunto al loro charisma il peso di collari d'oro e anelli vistosi. In un'epoca di narcoimperialismo sono divenuti gli analoghi moderni degli stati della polvere da sparo dell'Africa occidentale, come quegli arroganti caporali che erano mediatori nel commercio di schiavi del diciottesimo secolo, e prosperavano mentre il resto dell'Africa languiva. Le gangs del Eastside latino, per contrasto, stanno ancora cercando di inserirsi. Dato che commerciano soprattutto in droghe coltivate in loco, come PCP, anfetamine e marijuana, con valori piuttosto bassi in un mercato consistente quasi interamente di adolescenti poveri, non possono accumulare le raffinatezze di armamento dei Crips. Non sono ancora riusciti ad entrare nel mercato mondiale.

Il mercato contemporaneo della cocaina è un esempio di quel che alcuni economisti chiamano oggi accumulazione flessibile su scala emisferica. Le regole del gioco sono combinare il massimo controllo finanziario con dispiegamento flessibile ed intercambiabile di produttori e di venditori attraverso paesaggi nazionali variabili.

Al terminale della produzione primaria, la cocaina, naturalmente è stata il migliore adattamento economico dell'economia andina alla riduzione del debito imposto dalle banche negli anni '80. Decine di migiliaia di contadini sono emigrati verso le frontiere della corsa alla coca come la famosa Huallaga Valley del Peru, dove sempre più godono della protezione degli Inca-maoisti di Sendero Luminoso contro i Berretti verdi e l'esercito peruviano. Alla fine degli anni '80, i signori colombiani tentarono di assicurare la continuità dei loro rifornimenti, ed anche la possibilità di imporre un prezzo del compratore ai contadini produttori,

aprendo le loro piantagioni di coca ausiliare, usando lavoro salariato. Come la produzione di petrolio, però, l'istanza strategica della raffinazione venne concentrata nei laboratori colombiani sotto la supervisione del Cartello di Medellin.

Nell'immaginazione popolare, il Cartello di Medellin ha rimpiazzato la mafia come simbolo di una cospirazione super-criminale di poteri quasi occulti, e Bush spesso parla come se l'America combattesse contro le droghe una specie di guerra dei mondi contro invasori extraterresti. La realtà, naturalmente, è sempre stata più prosaica. Washington conduce una guerra contro la stessa mano invisibile che in altri campi viene deificata. Come ha detto Fortune qualche anno fa, il gruppo di Medellin si è sempre distinto per la sua mentalità affaristica ed il suo successo nel trasformare il traffico di cocaina in un'industria multinazionale ben gestita. Eric Hobsbawm, uno che si interessa molto di banditi ed imperialisti, molti anni fa fece questa osservazione:

"Lasciati a se stessi ed ai principi di Adam Smith, i consorzi di investimento di Medellin non sarebbero criminali più degli avventurieri olandesi o inglesi nel commercio delle Indie (compreso l'oppio) che organizzarono i loro cargoes speculativi nella stessa maniera... il commercio risente un po' per il fatto di essere chiamato mafia... ma fondamentalmente si tratta di un affare comune che è stato criminalizzato – almeno così la vedono i colombiani – dagli Stati uniti che non possono gestire l'affare in proprio."

Come un affare comune nel suo boom di vendite iniziale, il commercio di cocaina dovette contendere con le relazioni in mutamento di offerta e domanda. La sovraproduzione è stata endemica fin dalla metà degli anni '80. Nonostante la poisizione monopolistica dei cartelli di fronte ai produttori, il prezzo della cocaina cadde della metà. Questo determinò

una trasformazione nella strategia di vendita e nella struttura di mercato. Il risultato fu un passaggio dalla haute cuisine al fast food, dal momento che il Cartello di Medellin a partire dal 1983 decise che Los Angeles era un terreno di prova per il potenziale di vendite di massa della cocaina e del crack.

Los Angeles è stata descritta dal Dipartimento di Giustizia come un oceano di danaro tinto di droga.

Secondo gli studi presentato a William Bennett, il cosiddetto zar delle droghe, le gangs di L.A. sono strettamente alleate con il cartello di Medellin in un complotto per riempire di crack le città americane...

Naturalmente questo è un processo di reindustrializzazione attraverso la malattia e la redistribuzione di povertà. Quando la dose da venticinque dollari colpì le strade di L.A. nell''84-'85 le statistiche ospedaliere e poliziesche registrarono l'impatto di un cataclisma: raddoppio delle ammissioni in emergenza per traumi da cocaina, 15 per cento di neonati in ospedali pubblici diagnosticato come dipendenti da droga, quintiplicati gli arresti di giovani per commercio di coca e così via. E' importante ricordare che il crack non è solo cocaina a buon mercato, la versione per i poveracci della droga di successo, ma anche una forma molto più letale. Che sia o meno la sostanza più tossica conosciuta dalla scienza, come si è detto all'inizio, comunque rimane una merce assoluta che schivizza i consumatori, la più devastante di tutte le droghe che affliggono la generazione adolescente americana.

Per questa epidemia nata dalla disperazione – che, come eroina inevitabimente trasforma gli utenti in trafficanti – il solo trattamento disponibile è il carcere. A Los Angeles dove la mortalità infantile è in costante ascesa ed il sistema ospedaliero al collasso, non è sorprendente il fatto che la cura

medica per la dipendenza da crack – che secondo gli esperti richiede un trattamento di lungo termine in comunità terapeutica – è generalmente introvabile. Così un quartiere da incubo come Skid Row ha la più intensa concentrazione di crack-addicts, vecchi e giovani, ma non ha un solo istituto di cura. La ricca Pasadena sta combattendo l'attività della gang del crack con la sua versione dell'operazione Hammer, incluse perquisizioni umilianti sul campo ed una politica di espulsioni per coloro che detengono droghe, senza spendere un solo centesimo in riabilitazione. Gli esempi potrebbero essere moltiplicati in modo deprimente, dato che il trattamento medico è nello stesso cassetto perduto in cui ci stanno le altre misure di politica sociale, come l'occupazione giovanile.

Al tempo stesso i membri delle gang sono diventati i filosofi stoici di questa fredda realtà. L'apparizione del crack ha dato alla subculture Crip un'aura terribile, quasi irresistibile. E questo non significa semplicemente ridurre il fenomeno delle gang, ad un semplice determinismo economico. Dal 1840, quando gli irlandesi inventarono la banda da strada di tipo moderno negli slums della Bowery, (facendo dei Bowery boys e dei Dead Rabbits un fenomeno temuto quanto oggi sono temuti i Crips e i Bloods), le gangs sono la famiglia degli esclusi, una solidarietà totale (come quella nazionale o come il fervore religioso) che esclude le empatie estranee e che trasforma l'autodisprezzo in rabbia tribale. Ma i Crips e i Bloods – con le loro camicie Gucci e le loro costose scarpe Nike, occhieggianti gli spacciatori che guidano le loro BMW – sono anche autentiche creature dell'età di Reagan. La loro visione del mondo, dopotutto, è formata da un'acuta attenzione a quel che sta accadendo nel Westside, dove la gioventù dorata pratica l'indifferenza insolente e l'avarizia che sono anche quelle forme di violenza

di strada. Attraverso lo spettro del consumismo e le fantasie impossibili di potenza personale e di immunità, i giovani di tutte le classi e colori stanno aggrappandosi ad una gratificazione che non si puo rinviare, anche se la strada è lastricata di autodistruzione.

Non c'è ragione di credere che l'economia del crack, o la nuova cultura delle gang smetterà di estendersi, quale che sia la scala della repressione, e neppure che rimanga confinata a Southcentral L.A.. Anche se gli epicentri rimangono nella zona del ghetto che sono il nucleo della disoccupazione giovanile – come Watts-Willobrook, il distretto Athens, od il labirinto della giungla Crenshaw che sembra disegnato da Escher – la mistica delle gang si è diffusa nelle aree della classe media nera, dove i genitori sono prossimi al panico, o si dedicano al vigilantismo.

Contemporaneamente, dato che anche Southcentral sta attraversando una transizione etnica (per il momento sorprendentemente pacifica) dalla maggioranza nera alla nuova immigrazione latina, i ragazzi dei mojados sembrano gelosi del potere e della notorietà del mondo Crip. In assenza di altri movimenti verso la giustizia sociale, la contraddizione sociale più esplosiva a Los Angeles può diventare la mobilità bloccata di questi ragazzi della nuova immigrazione. La povertà sta crescendo più rapida tra i latini che in ogni altro gruppo sociale degli Stati Uniti. Mentre i loro genitori possono ancora misurare la qualità della vita in rapporto agli standards della patria di provenienza, l'immagine di sé che si formano i loro figli è modellata dallo stimolo incessante della cultura consumista. Intrappolati in occupazioni a basso salario, in mezzo a quello che potrebbe sembrare un mezzo paradiso per i giovani bianchi, cominciano a cercare delle scorciatoie e dei percorsi magici per il potenziamento personale.

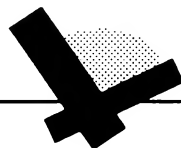
Così entrano nell'economia clandestina. Alcune gangs nere hanno accolto le aspirazioni dei nuovi immigranti, integrando i membri latini o dando loro dei permessi di commerciare il crack. In altre zone i Salvadoregni di Mara Savatrucha hanno dovuto combattere una guerra sanguinosa contro il potere stabilito della gang della diciottesima strada. Ma al tempo stesso in East L.A. ed attraverso i barrios vecchi e nuovi, la mappa tradizionale delle gang è ridisegnata radicalmente dall'emergenza di una miriade di micro-gangs, più interessate ai territori di vendita delle droghe che al territorio di quartiere nel vecchio senso.

Accanto alle 230 gangs nere e latine che sono state identificate dalla polizia di L.A., ci sono anche 81 gangs asiatiche ed il loro numero sta crescendo rapidamente. A Long Beach gangs di ragazzi selvaggi, senza genitori, di provenienza cambogiana, terrorizzano la gente e rubano, mentre i Satanas, gangs filippine, preferiscono gli stili di tipo chicano. A Pasadena, dei ragazzi cinesi, che non vogliono passar la vita a fare i cuochi o i conduttori di autobus, fanno imboscate ed uccidono agli agenti di una squadra di controllo sul traffico di droghe, prima di essere loro stessi eliminati da una *posse* vendicativa di un centinaio di poliziotti.

Queste contraddizioni particolari stanno crescendo rapidamente, lungo una curva asintotica, con lo spirito dominante della nostra epoca. Nella società post-liberale, con la compassione strettamente razionata dal deficit federale, dove un demagogo come William Bennett regna come zar delle droghe, c'è qualcosa da meravigliarsi se i giovani poveri partono per i loro viaggi allucinatori di disperazione e potere? A Los Angeles ci sono troppi segni di un helter skelter che si avvicina: dovunque nella città, anche nelle zone dimenticate dei poveri bianchi con la loro popolazione di

zombies le gangs stanno moltiplicandosi ad un ritmo terrificante, i poliziotti stanno diventando sempre più arroganti, ed una intera generazione sta andando a sbattere contro qualche impossibile Armageddon.

hip hop e informatica off

di **F. Coulon**

Valutare l'hip hop in parallelo con la tendenza dell'informatica libera può sembrare a molti un'eresia, un non senso. A cominciare con molti dei protagonisti dei due lati della questione. Confrontati alla stessa società, portati dagli stessi desideri esistenziali, essi sono comunque figli differenti della stessa modernità.

Nozione di gruppo e bisogno di riconoscimento individuale

In una società che consideriamo spesso individualista, in cui ogni schema familiare che si allontani dai terreni battuti del mononuclearismo è assimilato ad un tribalismo sospetto,

i B-Boys[1] ed i demo makers hanno semplicemente reinventato il gruppo. La banda giovanile, più o meno raccomandabile, non ha niente di nuovo. E' la necessità produttiva che conduce ad una strutturazione collettiva fondata sulla cellularizzazione delle funzioni.

Un gruppo di demo makers vede i suoi compiti ripartiti della maniera più cartesiana possibile, ciascuno dei membri che si butta a capofitto in una o due specializzazioni del genere.

Si ritrovano così le funzioni del codificatore (coder), del grafico e del musicista, alle quali può affiancarsi quella dello swapper,[2] che lancia il prodotto finito nelle reti ed assicura le relazioni esterne del gruppo.

Una sola *posse* creativa può, per conto suo, riunire nel suo senso tutte le facce dell'hip hop: danzatori, grafici, rappers. Il gruppo di rap si struttura intorno ad uno o più rappers, un DJ ed un eventuale programmatore musicale.

L'efficienza e l'ottimizzazione della competenza specifica di ciascuno, per superare i gruppi concorrenti, è la spiegazione avanzata correntemente dagli interessanti, anche se il principio dell'impresa non li concerne per lo più né sul piano professionale né su quello ideologico. Essi sono liberi dalle due caratteristiche dei golden boys della pubblicità di deodorante: la ricerca prioritaria del profitto e la gerarchizzazione ad oltranza del lavoro. La nozione di leader si è qui, se non dissolta, per lo meno molto relativizzata. Sarebbe più esatto parlare di una locomotiva, piuttosto che di un capo che fagocita a suo profitto il lavoro degli altri.

Il gruppo segue un quotidiano a geometria variabile. Invitare un membro di un'altra formazione sul disco o sul *demo* è cosa corrente, e richiama la nozione di guest, tanto utilizzata nel jazz. Inversamente, alcuni elementi possono

benissimo partecipare a questa o quella parte del *demo*, od a certi pezzi del disco. Il clip, la scena, e la registrazione sono galassie distinte della nebulosa del rap, che rompono insieme con le configurazioni tipiche del rock (un'entità collettiva diretta da un leader) e del jazz (giustapposizione temporanea di individualità). Alcuni demo makers possono anche tendere verso la virtualizzazione dell'entità collettiva e non riunirsi nella loro integralità se non nelle occasioni eccezionali, sempre restando in contatto permanente, soprattutto per mezzo della telematica.

Nomi e colori

Se il nome degli autori di un *demo* è reiterato a piacere, se i rappers ripetono il loro nome nei loro pezzi, se quello dei taggers è la materia prima stessa del loro grafismo, questo bisogno di imporre la propria esistenza si esprime non attraverso un nome naturale che permetta di avvicinare l'individuo al di fuori dell'ambiente hip hop/*demo*, ma sistematicamente attraverso uno pseudonimo. Che il tagger o il pirata possa tergiversare a proposito della sua identità è comprensibile (si evita anche di fornire le coordinate complete) ma è stupefacente che nessun rapper o demo maker sia conosciuto soprattutto attraverso il suo vero patronimico.

Il nome finto è generalmente senza significato. Volta per volta è composto di una sigla, un nome seguito da una semplice iniziale (tipo Malcolm X) o ancora dipinto direttamente da un'aura da cinema d'azione americano. Troviamo ad esempio, in un intreccio di hip hop e *demo*, Luke Skywalker Terminator X, Mad Max, Mike D., Eazy E. Eric B. Beetlejuice, Mister Bee Ziggy Stardust... Il rap ha in più un

debole per i titoli onorifici, come quello di DJ, naturalmente, ma anche altri, come MC, che significa Master of Ceremony: Stereo MC, Ultramagnetic MC, MC Solaar.

Con uno pseudonimo si vive due volte. Si rimette l'orologio all'ora zero, si proclama la propria indipendenza di fronte ad uno stato civile utilitario imposto dall'esterno, dalla reminiscenza di un'epoca chiusa.

Il gruppo ed il suo ambiente

Demo e hip hop sono sulla medesima lunghezza d'onda: l'esteriorizzazione individuale, e soprattutto l'associazione del nome con una performance artistica e con una manifestazione valutabile in maniera oggettiva. Bisogna fare impressione in maniera immediata; per mezzo della tchatche, la virtuosità con le piastre del giradischi, con l'abilità di programmatore, poco importa. Evidentemente lo spirito sbruffone ha tendenza ad alterare la sobrietà della cosa, ma si tratta sempre di essere riconosciuti da dei pari, da quelli che condividono gli stessi criteri di apprezzamento.

Il gruppo non è un'isola deserta nonostante tutto. In permanenza è confrontato con altri clans che entrano in concorrenza, ma anche rendono credibile collettivamente il movimento secondo il principio del mercato.

Ci si vanta un po', si spettegola un po' sul lavoro degli altri, ma il clima è piuttosto favorevole alla fraternità, e si ha piuttosto emulazione che ostilità vera e propria, anche se possono sussitere delle opposizioni tenaci (ad esempio quella tra ST ed Amiga). Che possono giungere fino a vere guerre per bande attraverso i dischetti nella giungla dei rude boys virtuali del pirataggio.

Si possono notare due modelli di comunicazione intergruppo: immediato e differito. Il primo è quello dell'incontro fisico: concerto, sound-system, coding party. Dediche ed auguri di vario genere sono l'espressione del modo differito, sia sui dischi, nei pezzi, nelle trasmissioni radio e dei demo. Ci si saluta interminabilmente, si salutano altri gruppi, degli amici, un po' tutto quel che si muove (capita che i rappers, che hanno il senso della famiglia, aggiungano anche i saluti alla mamma).

Trovare il proprio nome negli auguri e nei ringraziamenti è un privilegio ricercato. In caso, si restituirà la cortesia alla prossima occasione. Mettere il nome di qualcuno in una dedica significa sottolineare l'appartenenza, più che a un gruppo alla comunità. Questi possono essere anche modi per cannibalizzare un po' di prestigio sociale di un gruppo o di una individualità più conosciuta, che gode di rispetto generale. Può essere il modo per associare, talvolta senza conoscerlo, né chiedergli il permesso, la sua notorietà al proprio lavoro. Una forma di sampling nominale.

Ogni movimento ha certamente le sue specificità. I demo makers hanno costruito delle reti internazionali di circolazione dei loro programmi ed intrattengono relazioni costanti da gruppo a gruppo. Il pubblico francese può così rendersi conto del fatto che i *demos* tedeschi e svedesi sono gli stessi dei nostri, ma soprattutto che non c'è neppure più bisogno di voler abolire le frontiere, dato che si è trovato il modo di non tenerne più conto... Il rap per parte sua ha acquistato, almeno negli Stati Uniti, una stupefacente gestione dei suoi estremi: la capacità di generare lui stesso i suoi propri contropoteri. Il rap militante deriva direttamente dal funk irresponsabile. Certi rappers coperti di catene d'oro vanno in parata con il loro telefono in limuosine, ed altri predicano il ritorno alla

sobrietà. Lo stile gangster appare troppo pesante? Ecco emergere una linea cool. Troppo hard-core? Dei rappers un po' da cassetta si occupano di far ballare la gente. Il rap americano genere nero ed etichettato come machista conta paradossalmente su due minoranza importanti, quella bianca (ispanica) e quella femminile. Molti stili musicali presentati come più consensuali sono il risultato del lavoro di un solo sesso e di una sola etnia.

L'orrore del vuoto

Paura del futuro? Rifiuto della realtà? Se i giovani non detestano il vuoto, comunque debbono amare molto il pieno. L'avvenire glorioso non funziona più, si soffoca nel presente. Bulimia. La maggior parte della gente si accontenta di lasciare la radio accesa tutta la giornata, per l'ossessione del silenzio. Il tagger non si accontenta di prendere possesso di una superficie, ma la asfissia. E non solo i muri: si fa la mano sui quaderni, sul frigo, nella sua stanza. Non regge quindi il rimprovero lamentoso del tipo: ma va a fare queste porcherie a casa tua.

Un buon rap dura a lungo, è un flusso di parole senza pausa tra i versi. Se Public Enemy ha ottenuto il successo che sappiamo, è anche per aver saputo saturare il suo campo musicale fino ai limiti del percettibile, là dove altri spingevano appena il pulsante on/off della loro cassa ritmica. Un disco di rap è denso, i pezzi sono spesso incatenati direttamente senza la tradizionale pausa di silenzio di qualche secondo. E poi si pensi all'onnipresenza del break ritmico nei pezzi, effetto che non si era mai tanto sfruttato dopo il jazz di New Orleans.

Allo stesso modo il gruppo degli hackers si attiva per occupare ogni spazio libero; si preferisce esibire dei diskfillers senza interesse piuttosto che lasciare un settore libero sul dischetto. Animare un oggetto supplementare, piuttosto che lasciar mulinare il picroprocessore all''80% del suo rendimento.

La ricerca va fino all'obbligo di raggiungere l'inaccessibile.

I taggers, sospesi su un alluce spruzzano colore anche il luoghi impossibili.

E tutto questo perché? Non per durare. Il tag si cancella, si ricopre. La *demo* è tecnicamente superata sei mesi dopo la sua uscita. L'effimero è un parametro pienamente assimilato. E la memoria, una nozione ben relativa quando non si ha alcun passato. La madre catodica ha generato degli amnesici?

Una estetica reinventata

Se molte persone dichiarano di non amare il rap, non è perché il 90% della produzione attuale non presenta ancora interesse particolare, ma piuttosto per i criteri di valutazione adeguati al jazz ed al rock, brontosaurizzati dalla mutazione estetica. Demo, graph e rap debbono essere giudicati secondo i loro criteri propri. Occorrerà impegnarvisi: il rap in quanto nuova musica popolare sta rendendo il rock una cosa intellettualistica, così come un tempo il rock ha trasformato il jazz in una cosa intellettualistica. Il rock non è destinato a morire, sarà semplicemente una cosa per eruditi.

La periferia non ha solo scelto il rap, ma ha proceduto per eliminazione: il jazz troppo astratto, il rock troppo vecchio, ed il rock alternativo troppo bianco. Per la prima volta, anche, si fa della musica con uno scopo diverso da quello di

scocciare i genitori.

Trasporre il rap in Francia, senza il passato soul e funk degli Stati Uniti, e neppure la realtà socio-etnica americana, significa svuotarlo del suo senso. Ma il rap è troppo universale per essere americano. Compito dei francesi è appropriarsene ed iniettarne le influenza ritmiche antillesi o maghrebine che tendono le braccia, ed evitare di commettere lo stesso errore che ha commesso il rock francese, morto per aver troppo inalato il gas angloricano. E' facile anche, quando si vien fuori dall'immigrazione saltellare sull'eldorado yankee piuttosto che sforzarsi di capire la lingua dei propri antenati.

Anche se i letterati raffinati sono rari (ma non inesistenti) *demo* e hip hop assegnano uno spazio importante allo scritto: graph, rap, scrolltext...non è poco per una generazione che si supponeva essere analfabeta. Ogni disciplina ha certamente i suoi gerghi,, ma *demo* e hip hop si caratterizzano nelle loro manifestazioni scritte per una curiosa alterazione del linguaggio. I demos declinano graphics, music in gfx e muzak, mentre i rappers americani hanno operato una riforma fonetica giocata sul troncamento: niggaz per niggers, sistah per sister, gotcha per go to, und so weiter...Alcuni scrolltext hanno sempre più tendenza a riprendere dei piccoli peccatucci del dialetto rap.

Del resto è proprio grazie alla mancanza di sostrato culturale che si verificano fenomeni strani: ad esempio la ripresa del casco di base ball, simbolo wasp trasudante razzismo, piratato dai rappers americani per ragioni che sfuggono ancora agli scienziati. Di colpo, in Francia, i bianchi portano il casco per imitare i neri.

I neri ed i meticci americani, dopo il blues e dopo il ragtime hanno gestito le loro influenza con notevole intelligenza. Hanno saputo adottare la tecnica strumentale delmomento

per nutrire una specificità sempre vivace, al punto di aver inventato l'80% delle basi della musica del ventesimo secolo. Il rap non è che una continuazione di questo algoritmo.

Siamo tutti afrocentristi

"Il nero tipico, oggi, è un ragazzo di diciassette anni, nato e vissuto nel ghetto, che passa le sue giornate senza lavorare, in un tugurio pieno di topi mentre il pomeriggio fa un caldo soffocante. Ma questo ragazzo non vuole più ritornare in Africa. Si accontenta di guardare verso l'Africa con un certo sentimento di speranza e si sente profondamente legato a lei."

(James Farmer)

Nulla è cambiato negli USA. Salvo il fatto che gli atleti neri alzavano il pugno ribelle a Città del messico nel '68, ed a Tokio, nel 1991, Carl Lewis ascolta l'inno americano con la mano sul cuore. Bravi figlioli! Continuate a correre e fra dieci anni ci verrete a spiegare che, tutto sommato, la schiavitù non era poi così male. A ciascuno la sua specialità, Carl Lewis si occupa dei cento metri, ed il rap tenta di parlare a quelli che galoppano meno veloce ma preferiscono difendere il proprio quarto di formaggio.

Non si tratta di ricondurre l'hip hop alla politica, né al grande albergo spagnololeggiare dell'afrocentrismo. E' triste dover ammettere che un grande musicista come Bob Marley ha costruito la sua carriera sul mito del ritorno all'Africa, e che molti francesi che hanno genitori africani sono afrocentristi per mimetismo americanofilo. Conoscere il passato e promuovere la propria identità questo si chiama coscienza. Ma incatenare con le migliori intenzioni il popolo ad un'entità

geografica (bianchi in Europa, ebrei in Israele, corsi in Corsica) questo si chiama cripto-fascismo.

Il messaggio politico della micro off è meno esplicito, più diffuso. Ma se il contesto sociale differisce, i due movimenti sono impregnati di qualcosa che potrebbe chiamarsi la sinistra. E' soprattutto in Germania, nei Paesi Bassi o negli USA che le idee di libero scambio dell'informazione hanno potuto svilupparsi chiaramente, con delle posizioni, nel loro genere, così radicali quanto quelle del rap hardcore. Rifiuto delle autorità e della colonizzazione dell'informazione da parte di pochi privilegiati, anarchia virtualizzata, allo stesso modo in cui i testi del rap metaforizzano la violenza (che un tempo aveva l'inconveniente di far molto male).

Gli anni '80 sono stati per qualcuno quelli della scelta della tecnica. La nuova generazione non ha conosciuto quest'anticamera dell'era semi-macchinica, non ha avuto scelta. La tecnica (sampler, computer) si è imposta di per sé, del tutto normalmente, cioé come la sola alternativa vivibile. La tecnica ed il suo detournamento impongono alla contestazione degli anni 90 il rigore, il distacco.

I veri ribelli non sono più i fracassatori incapaci di controllare le loro pulsioni. Programmare un campionatore od un calcolatore obbliga a saper prender la mira, scrivere un rap obbliga un giorno o l'altro a mettersi nella letteratura. E' ancora troppo presto per entusiasmarsi fino alla follia, ma non è troppo tardi per sperare. Appuntamento di qui a qualche anno, quando i veri ribelli non saranno più quel che saranno stati.

Terminal, 5.6., nov. dicem. 1991

note

1) Bad Boys, Black Boys o qualcos'altro, non si sa. Espressione che definisce più generalmente un adepto dell'hip hop.

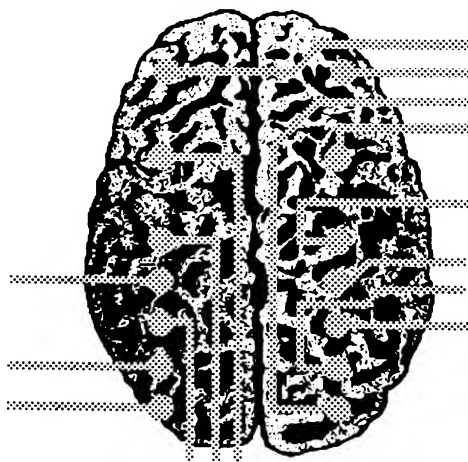
2) Swapper: funzione ereditata dai pirati, che richiama l'idea dell'arrembaggio, per cui lo swapper diffonde dei programmi ricavati piratescamente secondo il modello hacker.

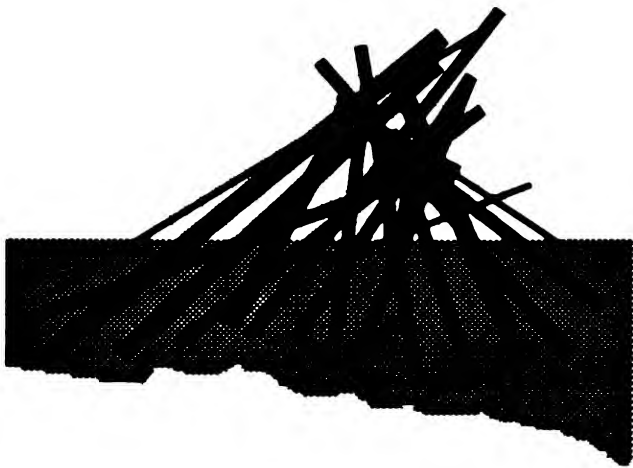
Indice

Pierre Lévy

Le tecnologie dell'intelligenza

L'avvenire del pensiero nell'era informatica

Traduzione
di Franco Berardi

CANCEL
&
PIU' CYBER CHE PUNK

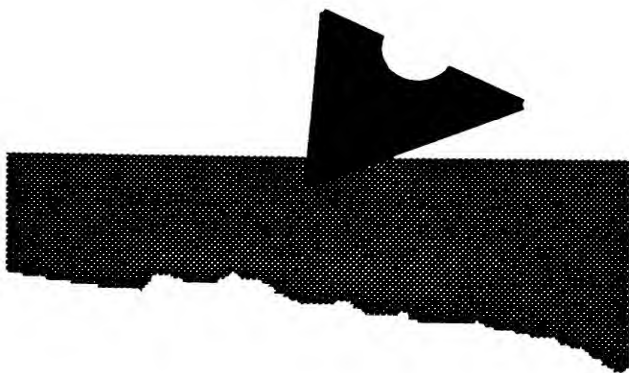
terza edizione in divenire

Franco Bolelli

PETER PAN E L'ESTASI

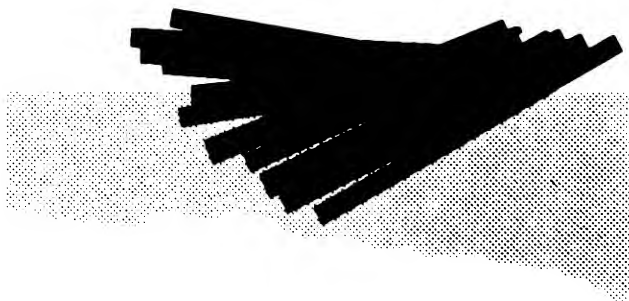
Lineamenti di surf-filosofia

FELICITA' DELL'ESTREMISMO

FARE MONDI

Il edizione con la trilogia completa

60/90
dalla psichedelia alla telepatica

a cura di

Franco Berardi e Franco Bolelli

i contemporanei

ALICE CIBERNETICA

narrazioni di

Pino Blasone

TOMAS BORGE
LA PAZIENTE IMPAZIENZA
La storia di un uomo,
di un paese,
di una rivoluzione
Nota introduttiva di
Pino Cacucci